

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

AGUINALDO MARTINUCI

**STILNOVISTI INTERTEXTUALITÉ:
MEMORIAL E ANÁLISE DO DISCO**

Curitiba
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

AGUINALDO MARTINUCI

**STILNOVISTI INTERTEXTUALITÉ:
MEMORIAL E ANÁLISE DO DISCO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Artes e Música da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de Concentração: MÚSICA

Linha de Pesquisa: COMPOSIÇÃO MUSICAL

Orientador: Prof. Dr. Daniel Eduardo Quaranta

Curitiba

2017

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)

Martinuci, Aguinaldo
Stilnovisti intertextualité: memorial e análise do disco. / Aguinaldo
Martinuci – Curitiba, 2017.
133 f.

Orientador : Prof. Dr. Daniel Eduardo Quaranta
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e
Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Dialogismo. 2. Investigação Artística. 3. Análise Intertextual. 4.
Intertextualidade I.Título.

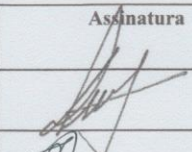
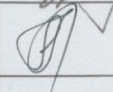
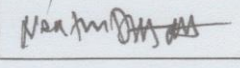
CDD 780

PARECER

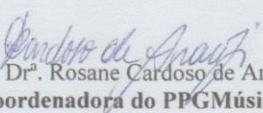
Defesa de dissertação de mestrado de **Aguinaldo Martinuci** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Daniel Quaranta**, **Alexandre Sperandéo Fenerich** e **Norton Dudeque**, arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: "**Stilnovisti Intertextualité: Memorial e Análise do Disco**".

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Daniel Quaranta (UFJF)		APROVADO
Alexandre Sperandéo Fenerich (UNIRIO)		aprovado
Norton Dudeque (UFPR)		APROVADO

Curitiba, 16 de março de 2017.


Prof.^ª Dr.^ª Rosane Cardoso de Araújo
Coordenadora do PPGMúsica

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus avós: Sebastião, Romilda, João e Cezarina. Aos meus pais: Elídio e Alair. Aos meus irmãos: Dioglas, Rosimeiri e Silvia. Aos meus sobrinhos e sobrinhas: Carolina, Isis, Yasmin, Gabriel, Lorenza, Miguel e Pedro.

É também dedicado a todos os meus heróis musicais, a maioria deles mencionada neste texto.

Dedico ainda à Excelentíssima Presidenta da República do Brasil Dilma Rousseff, eleita **democraticamente** – e, portanto, a única que reconheço – injusta e criminosamente afastada de seu posto por meio de um golpe de estado. Fato ocorrido durante o período de composição desta dissertação.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pelo apoio financeiro que possibilitou a realização desta pesquisa que possibilitou um crescimento artístico e intelectual em minha jornada como músico e ser humano.

Ao meu orientador, professor Daniel Quaranta, por ter acreditado em minha capacidade de realização; por ter mantido essa mesma crença quando optei por mudar o tema de minha dissertação; por ter me apresentado o livro *Investigación artística em música*, que me deu coragem e fundamentação para investigar minha própria obra e realizar uma viagem de autoconhecimento.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, pela gentileza e generosidade. Agradeço ao professor Indionei Rodrigues pela conversa e amizade; ao professor Danilo Ramos pelo café e por me apoiar em minha mudança de direção; aos professores Marcelo Sandmann, Norton Dudeque e Alexandre Fenerich pelas valiosas dicas, questionamentos e correções.

A todos os músicos e amigos que participaram da gravação do disco *Stilnovisti Intertextualité*.

A todos os colegas mestrandos com os quais compartilhei risadas, questionamentos, descobertas e nervosismos.

Ao Luís Carlos Morais Filho pela amizade e por ter atuado em alguns momentos como um irmão mais-novo-mais-velho.

Ao amigo Cléber Pereira Borges, que já tendo anteriormente trilhado caminho semelhante, me desenhou um mapa cheio de luz.

Agradeço a Deus e à música.

EPÍGRAFE

Em realidade, também se cria o objeto no processo de criação, criam-se o próprio poeta, a sua visão de mundo, os meios de expressão.

Mikhail Bakhtin

RESUMO

Este trabalho é simultaneamente uma investigação artística, um memorial composicional e uma análise de um disco. Ambos se fundamentam no dialogismo e na intertextualidade. O dialogismo aparece como ferramenta analítica para explicar a formação da voz, ou antes, das vozes que habitam a voz do compositor. A intertextualidade aparece de forma ambivalente: é utilizada tanto como ferramenta composicional – sobretudo na elaboração dos arranjos e na arte final do disco – quanto método de análise de seu resultado final.

Palavras-chave: Dialogismo; intertextualidade; análise intertextual; investigação artística.

ABSTRACT

This work is at once an artistic investigation, a compositional memoir and an analysis of an album. All of them are based on dialogism and intertextuality. Dialogism is used as an analytical tool to explain the formation of the songwriter's voice, or rather the voices that inhabit his voice. Intertextuality has an ambivalent role as it is used as a compositional tool – especially on the creation of the arrangements and art of the album – as well as a method to analyse the work as a whole.

.
Keywords: Dialogism; intertextuality; intertextual analysis; artistic investigation.

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – Tema de Prokofiev, <i>Lieutenant Kije Suite</i> , utilizado por Sting em <i>Russians</i>	54
Exemplo 2 – Parte vocal de <i>Russians</i> , de Sting.....	54
Exemplo 3 – Parte vocal de <i>De Banda</i> , de Vitor Ramil.....	60
Exemplo 4 – Parte vocal de <i>A Banda</i> , de Chico Buarque.....	60
Exemplo 5 – Motivo do contrabaixo e da guitarra presente em ambas as canções.....	61
Exemplo 6 – Linha melódica vocal de <i>My wife's home town</i>	63
Exemplo 7 – Linha melódica vocal de <i>I just want to make love to you</i> , na versão de Muddy Waters.....	63
Exemplo 8 – Motivo/riff de <i>Under pressure</i> (Queen/David Bowie)	66
Exemplo 9 – Motivo/riff de <i>Under pressure</i> (Queen/David Bowie)	66
Exemplo 10 – <i>Deux Arabesques</i> , manuscrito de Debussy.....	80
Exemplo 11 – <i>Zumzumzum</i> , arranjo para voz, guitarra base e piano.....	80
Exemplo 12 – <i>Zumzumzum</i> , arranjo para quarteto de cordas.....	81
Exemplo 13 – Passagem inspirada em ritmos cubanos utilizando os graus I, IV e V.....	82
Exemplo 14 – <i>Major and Minor</i> , do livro <i>Mikrokosmos Vol. II</i> , de Béla Bartók.....	82
Exemplo 15 – Tema instrumental da canção <i>Mikrokosmos</i>	82
Exemplo 16 – Riff inicial de <i>Mikrokosmos</i> . Um riff inspirado em Keith Richards e na Soul Music.....	85
Exemplo 17 – Harmonia descendente em <i>Blackbird</i>	86
Exemplo 18 – Harmonia descendente em <i>Cem dias de espera</i>	86
Exemplo 19 – Acompanhamento de piano em <i>For no one</i>	87
Exemplo 20 – Acompanhamento de piano em <i>Cem dias de espera</i>	87
Exemplo 21 – Introdução de <i>No woman no cry</i>	88
Exemplo 22 – Introdução de <i>Cem dias de espera</i>	88
Exemplo 23 – Tema inicial de <i>Musette</i> de Bach.....	91
Exemplo 24 – Riff da introdução de <i>Os rios</i>	91
Exemplo 25 – Riff interno de <i>Os rios</i>	91
Exemplo 26 – Parte B de <i>Musette</i> de Bach.....	91
Exemplo 27 – Contracanto tocado pela guitarra <i>slide</i> em <i>Os rios</i>	91
Exemplo 28 – Motivo inicial de <i>Francesinha</i>	98
Exemplo 29 – Linha de baixo em ostinato para <i>O que nem sei</i>	104
Exemplo 30 – Linha de baixo para <i>O que nem sei</i> , parte B.....	105
Exemplo 31 – Ostinato em subdivisão 3 3 2, arpejo típico de milonga.....	106
Exemplo 32 – Exemplo de melodia em modo mixolídio.....	107
Exemplo 33 – Exemplo de melodia em modo lídio.....	107
Exemplo 34 – Exemplo de melodia em modo blues.....	107
Exemplo 35 – Contracapa de <i>Rubber Soul</i> do grupo britânico The Beatles.....	113
Exemplo 36 – Contracapa do disco <i>Stilnovisti Intertextualité</i>	113

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. Minha voz ou de como cheguei até aqui.....	12
2. Vozes.....	24
2.1 Prólogo.....	24
2.2 Literatura comparada.....	26
2.3 Paródia.....	28
2.4 Dialogismo.....	32
2.5 Intertextualidade.....	41
2.6 Interlúdio: sobre empréstimos e metáforas.....	47
3. Intertextualidade na música: alguns exemplos.....	50
3.1 Outros exemplos.....	67
4. Intertextualité, o disco.....	70
4.1 Repertório.....	72
4.2 Análise do disco.....	73
4.2.1 Zumzumzum.....	78
4.2.2 Mikrokosmos.....	81
4.2.3 Cem dias de espera.....	85
4.2.4 Os rios.....	89
4.2.5 Inverno.....	92
4.2.6 The nightingale and the rose.....	94
4.2.7 Francesinha.....	97
4.2.8 Altas horas.....	100
4.2.9 O que nem sei.....	102
4.2.10 Um deus também é o vento.....	106
4.2.11 Sweet flower.....	109
4.2.12 Intertextos na arte final do disco.....	111
Considerações finais.....	115
Referências.....	118
Apêndice 1 – Partituras do disco.....	122
Apêndice 2 – As canções por trás de cada canção.....	171
Apêndice 3 – Os que cantam e tocam nesse disco.....	175

INTRODUÇÃO

A realização desse estudo implicou em uma viagem de descoberta de um mundo subjetivo e também de sua intersecção com o mundo objetivo, ou de como se dá o encontro pessoal com o mundo que nos cerca e que nos forma. Foi uma viagem de descoberta de uma voz, que inicialmente se supunha proprietária de alguma singularidade e que acabou por se descobrir plural e muito rica em dívidas.

A introdução, intitulada *Minha voz ou de como cheguei até aqui* é dedicada a narrar minha história pessoal e de como e porque cheguei a esse projeto de dissertação. A narrativa pessoal importa por dois motivos: porque o tema do dialogismo implica necessariamente na relação entre a voz pessoal e a voz coletiva, de como se dá o encontro dessas vozes e de como o meio social molda o discurso e a poética individual do artista. Nesse sentido, falar sobre si mesmo não tem como objetivo atribuir-se importância, mas antes atribuir importância ao fato de que, por ser o que somos é que nossa obra é o que é. Um outro ponto se relaciona com a chamada investigação artística, parte importante e fundamental neste trabalho. Num certo sentido, trata-se de uma investigação artística que começou não no mestrado, mas quando comecei a compor minhas canções. Toda composição e mesmo o processo de aprendizado de um instrumento é uma forma de investigação; todavia, segundo Cano/ Cristobal (2014), um projeto de investigação artística só pode ser levado a cabo por um músico prático - aqui no contexto de um compositor ou *performer* – e propõe que quando as perguntas deste tipo de pesquisa podem ser resolvidas por um musicólogo, provavelmente não seria adequado utilizar a denominação “investigação artística”. Este é o caso dessa pesquisa e tanto a dissertação quanto o disco que a enseja, são frutos de uma investigação artística de um músico prático. Talvez o que possa diferenciar a prática artística e a investigação artística seja o seu aspecto de realimentação, na qual a investigação e a constante reflexão alteram o resultado artístico e o resultado do “fazer” artístico, na medida em que se constrói, se desenvolve, altera o curso da investigação.

As obras de arte são produtos de investigação e a habilidade de investigar todos possuem, então não haveria necessidade de propor a investigação artística. Por esta razão, é necessário insistir que este tipo de investigação é uma atividade específica, cujo objetivo não se esgota no conhecimento gerado pela obra em si mesma, mas que implica em uma reflexão crítica sobre diferentes elementos da prática artística, como o processo criativo, os hábitos e rotinas de estudo, as influências teóricas e práticas, etc. (CANO; CRISTOBAL, 2014, p.39, tradução do autor).

Outro ponto a ressaltar é o fato dessa pesquisa ter como objeto o trabalho do próprio pesquisador, neste caso “[...] o observador é da mesma natureza que o objeto, e o observador é, ele próprio, uma parte de sua observação” (LÉVI-STRAUSS apud MINAYO, 2007, p.13). Assim sendo, existe um diálogo entre o olhar subjetivo e a reflexão crítica, na qual a experiência pessoal do observador ganha relevo. Um diferencial importante neste tipo de trabalho é o tratamento as fontes utilizadas em uma investigação artística:

As fontes de informação que sustentam a investigação artística são as mesmas de outros tipos de investigação: a obtida de documentos ou a partir de metodologias quantitativas ou qualitativas. Não obstante, em uma modalidade artística têm a mesma validade e autoridade aspectos como: opiniões de músicos destacados, expressos em conferências ou entrevistas, sejam estas preexistentes ou realizadas *ex professo* para a investigação; as soluções que músicos reconhecidos dão a problemas artísticos e por meio de anotações em partituras, gravações em discos ou vídeos; a informação que o investigador pode obter da observação e reflexão da própria prática artística, etc. (CANO; CRISTOBAL, 2014, p.46, tradução do autor).

O capítulo 2, intitulado *Vozes*, dá sequência a relação estabelecida entre a voz do autor da dissertação e do disco, tema dessa dissertação, e apresenta um panorama histórico da intertextualidade, começando pela literatura comparada e passando pelo dialogismo de Bakhtin. Nesse capítulo são apresentadas as diferentes visões sobre a intertextualidade, segundo o pensamento de Julia Kristeva, Gérard Genette, Tiphaine Samoyault, Affonso Romano de Sant’Anna, José Luiz Fiorin, Beth Brait e Umberto Eco, entre outros.

O capítulo 3 traz exemplos intertextuais encontrados na música popular brasileira e internacional. Há exemplos de intertextos encontrados em canções de Sting, Vítor Ramil, Bob Dylan, Vanilla Ice, Madonna, Daft Punk, U2, etc., que serviram de modelo para a elaboração dos intertextos no disco *Stilnovisti Intertextualité*.

O capítulo 4 é especificamente sobre o disco, apresenta um memorial e uma análise intertextual das canções. Cada uma das onze canções do disco é descrita em um subcapítulo apresentando sua gênese, aspecto dialógico, intertextualidade verificada e intertextualidade deliberada.

1. MINHA VOZ OU DE COMO CHEGUEI ATÉ AQUI

Eu nasci em dezembro de 1969, em um pequeno sítio localizado em Umuarama, no Paraná. A cidade havia sido fundada há apenas 14 anos, em 1955. Em 1972 minha família mudou-se para a zona rural de Alto Piquiri e ali vivemos até 1980. Esse ambiente rural, de cultura caipira, deixou marcas em minha música. Cresci rodeado por um lado pela música sertaneja de raiz, ouvindo duplas como Liu e Léo, Tonico e Tinoco, Milionário e José Rico, José Fortuna, Cacique e Pajé, entre outros. Por outro lado, havia a chamada velha-guarda da MPB, que meu pai e meu avô adoravam: Nelson Gonçalves, Francisco Petrólio, Orlando Silva, Vicente Celestino. E eu gostava desses cantores e cantarolava suas canções, deixando o meu pai bastante orgulhoso. Embora não tivéssemos nos primeiros anos energia elétrica, havia o fenômeno do rádio popular, que funcionava a pilha, e me lembro de cantar *O vira* dos Secos & Molhados. Só não me lembro de vê-los, como não havia energia elétrica em minha casa, não tínhamos televisão.

A região era habitada por pequenos proprietários de terra, um ou outro fazendeiro, eram quase todos trabalhadores rurais. Chamava-se Gleba Quatro, um lugarejo, havia apenas uma estrada de terra, que ligava a cidade de Alto Piquiri à cidade de Jangada, e o que chamávamos de carreador, caminhos que entrecortavam as lavouras que levavam as residências dos sítios da redondeza. O centro do local era formado por uma igreja católica, uma pequena escola de madeira e o comércio do meu pai em sociedade com meu avô, que chamávamos de “venda”, uma espécie de armazém rústico, bastante simples. Junto a essa venda havia uma máquina de arroz e um campo de futebol, sendo o time treinado e organizado pelo meu pai. Isso tudo era circundado por sítios, estando a cidade mais próxima a cerca de 10 km dali, como a estrada, nos meus primeiros anos, ainda não era asfaltada, a cidade ficava distante de nós. Não tínhamos terra, meu pai era um comerciante sem talento para o ofício. Não conseguia negar comida a quem tivesse fome, acabava por vender a fiado e se a pessoa não pudesse, ou não fizesse caso de pagar, ficava por isso mesmo.

Não era uma região na qual se fizesse muita música. A música quando acontecia estava ligada a tradições e festas religiosas, lembro-me vivamente da Folia de Reis e de como (nós) as crianças adoravam a malhação do Judas. Essas festas, que aconteciam na igreja que ficava ao lado de minha casa, não eram muito frequentes, por isso eram aguardadas ansiosamente por todos os moradores da região. Guardo na memória a

figura de um padre barbudo, com cara de Papai Noel, na verdade um frei franciscano vindo de Portugal, cantando *O vinho verde*. Claro, nas missas todos cantavam os cânticos de louvor, mas a igreja não possuía órgão e não me lembro de acompanhamentos instrumentais, eram cantadas a capela. Muito tempo depois me dei conta de que um dos hinos era uma versão para *Blowin' in the wind*, de Bob Dylan: *saber que virás, saber que estarás partindo aos pobres teu pão*, tem a mesma melodia de “[...] *the answer my friend is blowin' in the wind the answer is blowin' in the wind*” (DYLAN, 1963). Não poderia então imaginar que o compositor americano se tornaria uma grande referência para mim.

Entretanto, essa deficiência, essa ausência de música ao vivo estava por mudar, pois em 1976 uma família de negros, vindos do interior de Minas Gerais veio habitar e animar o local: era o “Seu Zé da Kombi”, que recebeu essa alcunha por possuir uma Kombi, com a qual transportava sua enorme família: eram 11 filhos, 10 meninos e uma menina, os meninos formavam um time de futebol. Seu Zé da Kombi era um sanfoneiro habilidoso e o lugar começou a ter bailes animados por ele. Meu pai me levou algumas vezes e eu ficava sentadinho, numa mesa, perto de onde ele tocava, até tarde da noite. Numa dessas noites, já bem tarde peguei no sono e caí da mesa, criando um galo enorme na cabeça, foi uma confusão. Acho que meu pai deixou de me levar aos bailes, mas o fato é que a sanfona foi minha primeira paixão. Jurava que seria sanfoneiro, mas nunca pudemos comprar uma, e o tempo passou e eu me esqueci dela. Hoje ela vive em minha memória afetiva. Foi através da sanfona que me veio pela primeira vez a vontade de ser músico.

Essas reminiscências não estão aqui aleatoriamente; importam para esse trabalho pois os lugares onde habitamos, com seu povo e sua cultura particular, deixam marcas em nossas vozes, são harmônicos formantes delas. A memória, o aspecto biográfico é parte fundamental de minha pesquisa, faz-se necessário compartilhá-las para demonstrar o dialogismo, diferenciando-o da intertextualidade. Acredito ser o dialogismo, incluindo o conceito de dialogismo não intencional, uma forma de explicar a presença das vozes exteriores no trabalho de qualquer artista. Esse conceito de Bakhtin será aprofundado nos capítulos que se seguem a apresentação. Importa destacar agora, que este primeiro período de minha infância, vivido em um ambiente rural, no Noroeste do Paraná, um local então em formação, também conhecido como Norte Novíssimo, deixou marcas em minha produção. A música caipira é um dos pilares nas composições do disco que se formou sob o impacto dessa pesquisa. Essa constatação é de certa forma fruto das

leituras a que me dediquei desde que iniciei o processo de Mestrado. Essas leituras trouxeram-me reflexões, fizeram-me pensar em quem eu sou e o porquê de minhas canções serem o que são. Ainda que a música sertaneja não esteja tão presente hoje no horizonte do meu dia a dia, que eu não me dedique a estudá-la com profundidade, ela conversa comigo, dialoga comigo, tem peso em minha memória, a música sertaneja de raiz me encanta, me emociona, está viva em mim.

Em 1980 minha família decide se mudar para São Paulo. O principal motivo foi a necessidade de tratamento médico de minha irmã mais nova. A questão econômica também pesou, fizemos parte do fenômeno de êxodo rural da década de 1970/80 quando paranaenses que habitavam o campo deixaram o estado em busca de oportunidades em outros lugares, principalmente São Paulo e Rondônia. Nossa mudança para São Paulo seria a ponte de contato com um estilo musical urbano e cosmopolita: a música *pop*, mais especificamente o *rock*. Isso, sem dúvida teve relação com o fato do grupo inglês Queen vir ao Brasil não muito tempo depois de termos chegado a cidade de São Paulo. Nós chegamos no final de 1980 e o grupo se apresentou nos dias 27 e 28 de março de 1981. Queen estava em todos os lugares, estações de rádio e TV, e assim deu-se o início de minha paixão pelo grupo e, dessa forma, o diálogo com um novo estilo musical. Estava entrando na minha pré-adolescência. Um caipira muito tímido chegando em um ambiente urbano. Foi sobretudo um grande choque. Saímos de um lugar onde todos se conheciam pelo nome e compramos uma casa simples na periferia de Campo Limpo, bairro com alto índice de violência. Essa violência nos afetava diretamente. Uma vez meu irmão foi salvo de um estupro, estava sendo arrastado por um homem quando o vizinho da casa ao lado de minha família viu a cena e disse ao agressor “este não, este é meu vizinho”. Por ser respeitado pelo agressor, este soltou o meu irmão. Nosso vizinho, Zé Luís (era assim chamado por todos), ouvia diariamente *Please don't go*, uma canção de um grupo americano de música negra, o KC & The Sunshine Band. Nós, eu e todos de minha família, já gostávamos muito do rapaz, depois do ato heroico dele contraímos uma dívida que se traduzia em gratidão. Ele também era oriundo dos interiores do Brasil, vinha do interior da Bahia, estava ali há muito mais tempo do que nós e deve ter intuído o que sentíamos, nosso espanto diante da violência urbana deve ter sido o mesmo que ele sentira quando chegara àquele local. Infelizmente, alguns meses depois do incidente ele foi assassinado. Não houve qualquer relação entre um incidente e outro, apenas confirma o alto índice de violência daquele local, naquele início dos anos 1980. A canção até hoje me emociona profundamente, pois ao ouvi-la, sinto a presença do

rapaz que, além de nos proteger, foi a ponte de contato com o soul e a música negra americana. É claro que isso é uma leitura em retrospecto, ele nunca me disse “mano, isso aqui é *soul*, música dos negros americanos”, de qualquer forma, esse acontecimento antecipou essa empatia, e os desdobramentos mencionados acima facilitaram o vínculo com a sonoridade do *soul*, que é o que ele ouvia diariamente e nos fazia ouvir também.

Nós moramos um ano e meio neste local, na periferia de São Paulo, mas não cheguei a dialogar com a cultura local, vivíamos com medo, não saíamos, o tempo que passamos lá foi um tempo que passamos em expectativa de sair de lá. Meu pai era porteiro e seus irmãos que haviam chegado em São Paulo uma década antes de nós eram todos zeladores. A possibilidade de meu pai se tornar zelador e nos mudarmos era um desdobramento natural tanto da profissão de porteiro quanto das ligações que meus tios tinham com as empresas de zeladoria de condomínios em São Paulo. Em 1982 nos mudamos para a Rua Peixoto Gomide, num prédio que fica na esquina com a Alameda Santos, um dos metros quadrados mais caros da América Latina. Assim saímos do interior idílico das lamparinas e das festas de São João do interior paranaense, para a periferia mais violenta de São Paulo e depois para o oásis da burguesia paulistana, isso tudo em um período de dois anos! Foram mudanças muito abruptas e reveladoras. Na região da Avenida Paulista ficou claro para mim de que eu pertencia a uma classe social diferente da dos meus vizinhos. Isso antes mesmo dos meus quinze anos. Nós éramos os “filhos do zelador”. Morávamos em um prédio comercial. Havia prédios residenciais na frente e à direita do prédio no qual residíamos. Pessoas moravam naqueles prédios, mas nunca conheci nenhuma delas: sempre saiam de carro. E nós éramos os filhos do zelador. Tanto que depois de algum tempo fizemos amizade com os filhos do zelador que vivia defronte e do zelador que vivia a direita. E foi isso. Morei quatorze anos na região.

Como comecei a trabalhar em uma livraria antes de meus treze anos, em horário integral, fui estudar à noite. No Colégio Rodrigues Alves, que fica no início da Avenida Paulista, os alunos noturnos eram quase todos moradores de outros bairros de São Paulo: Sapopemba, Freguesia do Ó, Penha, Santo Amaro...trabalhavam nos escritórios e lojas locais e, como não havia tempo de chegar em seus bairros, se encaminhavam para os colégios locais, ficavam por ali e voltavam para seus lares por volta das 23 horas. Outros alunos eram residentes em quitinetes da Boa Vista, Cortiços do Bixiga, e um ou outro eram *drop outs* de famílias abastadas locais, que viviam em conflito com seus pais. Esses eram os meus amigos. Logo pude perceber que eu tinha a liberdade de ver

do lado de fora muitas coisas que o bairro oferecia, mas não podia entrar, desfrutar, pertencer. Isso também formou minha voz. Sei de onde sou, de onde venho. Por outro lado, também não me sentia ligado à cultura da periferia, aquilo também não me atraía, não me representava. Estava em terra estrangeira. Vendo tudo o que me rodeava, eu ficava alerta a portas que se abriam e aos poucos fui descobrindo algumas: o Teatro do SESI, o Centro Cultural São Paulo, A Funarte, os shows gratuitos no vão livre do MASP, o Cine Club SESC Augusta, com seus ingressos acessíveis. Assim, assimilei tudo o que podia. Não me tornei um típico residente dos Jardins, ficava do lado de fora dos bares e restaurantes, dos clubes esportivos, não estudava no colégio Dante Alighieri, que ficava na esquina de baixo da minha rua. Não. Mas eu via e tinha acesso a parte daquele mundo. O Cine Clube SESC tinha julho como o mês do *rock* e os filmes projetados eram *Pink Floyd The Wall*, *Flash Gordon* (por conta da trilha sonora do Queen), *Let's Spend The Night Together* (Rolling Stones), *The Song Remains The Same*, do Led Zeppelin, *Let There Be Rock*, do AC/DC, etc. Claro, isso tudo se deu nos primeiros anos da minha adolescência, que coincidiu com o período de abertura, o fim de regime militar, a campanha das diretas já, discursos do Lula na Praça da Sé e o *boom* do *rock* brasileiro. Havia o programa *A Fábrica do Som* (TV Cultura), o movimento *new wave*, o *punk*, os “bichos-grilos” do Bixiga, os “metaleiros”, a turma que ouvia os alternativos de então; havia Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e a vanguarda paulistana (que anos mais tarde descobri ser uma vanguarda ao menos parcialmente paranaense). Minha voz é um subproduto de tudo isso.

No parágrafo anterior condensei um período de pelo menos dez anos de minha vida. Nem tudo reverberou em mim. Eu observava tudo, mas não me interessei pela *new wave* ou música *punk*, talvez eu tenha sido um “bicho-grilo” por um pequeno período. Depois do Queen, através de meu irmão que começara um novo ciclo de amizades na empresa multinacional onde fora trabalhar, descobri os Rolling Stones. Me apaixonei pelo grupo. O grupo em si já não representava a minha faixa etária, que era representada por grupos como The Smiths e The Cure. Comecei a comprar nos sebos todos os vinis do grupo, tornou-se uma obsessão. Ouvindo os primeiros discos tomei contato com um tipo de música ainda mais antigo: o *blues*, o *rhythm blues*, o *soul* e o *rock'n'roll*. Era música de velhos, dos quarentões de então. Quarenta anos era uma coisa distante para mim. Nessa fase, aos 16 anos, a primeira namorada: uma paulistana oriunda de uma família financeiramente decadente, mas ligada a alta cultura - seu tio era um pintor que após uma viagem à Índia passou por uma conversão religiosa e só pintava Jesus Cristo.

Havia sido declarado uma das promessas das artes plásticas de São Paulo - com ela intensificou-se o contato com Caetano Veloso, Gil, Chico Buarque, os espaços alternativos como a Funarte e o Centro Cultural, Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção. Ela me mostrou muita coisa. Esse primeiro relacionamento, absolutamente intenso para alguém com 16 anos durou um ano e meio. Terminou de forma um tanto dramática. Mas antes disso ela me apresentou ao teatro, fui ao ensaio do grupo de teatro popular do qual ela participava e acabei entrando para o grupo. Esse grupo teatral era dirigido por pessoas que estão na história do teatro brasileiro moderno: Celso Frateschi era o diretor do grupo e tinha como assistente o então jovem ator Cassio Scapin. Era a Casa de Cultura Mazzaropi, situada no Belenzinho, a direção da casa era de Antônio Abujamra. Enfim, um novo mundo abria-se para mim: discutíamos tudo que nos circundava, falávamos de literatura, política, ecologia. Montamos texto de Brecht e um memorial do bairro, escrito coletivamente: *Relimbranza*. O espetáculo teve críticas favoráveis no Jornal da Tarde. Eu havia conseguido um dos papéis principais. Podia ter me tornado um ator. Podia. Mas a música acabou falando mais alto, e achando que não podia fazer as duas coisas ao mesmo tempo, deixei o grupo. Se foi um erro ou um acerto pouco importa. Importa que muitas outras vozes se juntaram a minha nesse período. O meu mundo foi ampliado sensivelmente. De tal forma que tive uma crise. Uma depressão. Minha formação não dava conta de tudo aquilo que assimilava. Entrei em crise de identidade. Achava que tudo o que eu era antes, tudo que me formara até então era pequeno. Ao me negar olhei-me no espelho e não me reconheci. Foram dois anos nessa crise. Um dia, me deparei com o poema de Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa:

Para ser grande, sê inteiro: nada
 Teu exagera ou exclui.
 Sê todo em casa coisa.
 Põe quanto és
 No mínimo que fazes.
 Assimem cada lago a lua toda
 Brilha, porque alta vive.

O poeta português fez com que eu fizesse pazes comigo mesmo. Tudo era importante. Tudo é importante. Tudo forma o nosso ser, a nossa voz. Não precisava ignorar o futebol por ter descoberto que a seleção havia sido utilizada como ferramenta de alienação durante o regime militar. Não precisa desprezar Tonico e Tinoco porque

agora estava começando a me interessar por *blues* e *jazz*. Tudo recuperava sua beleza. Eu estava inteiro de novo e poderia prosseguir. Essas coisas talvez não fossem tão claras assim na época, mas havia esse vislumbre, essa intuição.

Então as bases sonoras da minha formação em relação ao gosto musical já estavam formadas: a música caipira e a velha guarda da MPB ouvidas na infância, sob a influência de meu pai e de meu avô, o *rock*, a MPB, o *jazz* e um primeiro contato com a música erudita durante a adolescência. Muitos nomes ainda estariam por vir. Depois dos vinte anos o interesse por Villa-Lobos, Tom Jobim e Beatles se intensificaria. Mas é preciso fazer um novo recuo no tempo para falar um pouco de minha formação musical: fragmentada e iniciada tardiamente.

Estudar música era um sonho desde o início de minha adolescência. Não era algo simples pois comecei a trabalhar aos doze anos em período integral, estudando a noite. Não havia tempo. Acordava às 7 horas e ia dormir por volta da meia noite. Assim as aulas iam sendo postergadas. Terminado o colegial, como era chamado na época, tive aulas de piano, primeiro com um guitarrista de *jazz* que tentou me ensinar algo de harmonia e improvisação, mas ele não dominava a linguagem do piano, não tinha conhecimento da técnica pianística, etc. Fiquei uns dois anos estudando com ele, acho que perdi um pouco de tempo. Depois fui estudar com um bom pianista, Beto Bertrami. Beto é conhecido e respeitado na cena paulistana de música instrumental. Apreendi bastante com ele, mas já estava com 22 ou 23 anos nessa época. As aulas não eram regulares, eram quinzenais e as vezes perdíamos uma quinzena e o prazo se estendia.

Nesse período eu trabalhava em banco, as vezes a carga horária se estendia. Trabalhei por quatro anos e meio e, ao tentar organizar uma paralisação, fui despedido. Com o dinheiro dos direitos trabalhistas – e inconformado com a segunda derrota do Lula, resolvi sair do Brasil. Sentia que era preciso um outro rumo. Queria aprender um outro idioma e me tornar professor. Vale lembrar que não havia internet nessa época e o acesso aos estudos eram bem mais difíceis do que atualmente.

Consegui viajar para Londres. Na época era um feito enorme: um filho de zelador ir para Europa. As pessoas da minha família achavam que era impossível. E lá fui eu. Os primeiros dois anos na Inglaterra foram bem duros: trabalhos com limpeza em casa de família, jardinagem, restaurantes...foram dois anos longe da música. Um novo idioma e a possibilidade de adquirir um olhar para o Brasil estando fora do Brasil alargou o meu horizonte. A visão social tornou-se diferenciada pois as relações de trabalho eram outras. A minha experiência foi a de encontrar um respeito maior,

independente da atividade que eu exercia. O estudo, o aprimoramento pessoal é uma questão de escolha naquele país. As barreiras são menores. Acontece que, uma vez que o básico da existência está garantido, é possível optar entre uma vida discreta e sem grandes atribulações ou grandes conquistas, as quais demandam um grande esforço e muito comprometimento. Alguns optam por uma maior liberdade. No Brasil, a instabilidade, os riscos, o medo da pobreza extrema e do abandono gera uma busca desenfreada pelo enriquecimento a qualquer custo. Às vezes nem se trata de enriquecimento, trata-se apenas de conseguir um teto, e não são poucos os que gastam uma vida inteira em função disso. Com isso quero explicar que, em termos líricos, em relação às letras de minhas canções, o meu discurso tornou-se menos panfletário. É ainda um discurso ideológico, como qualquer discurso, mas é multifacetado. Os temas relacionados diretamente à luta de classes, à exploração e à miséria foram deixados de lado. A minha raiva e mágoa foram suavizadas. A miséria é a miséria humana. Musicalmente, não sei até que ponto a vivência londrina alterou minha linguagem, pelo fato de ter passado a adolescência inteira escutando música anglo-americana, música celta e também pelo fato de a música ter ficado distante durante quase dois anos. No último ano de minha estadia cheguei a comprar um instrumento, compor algumas canções em inglês e gravar quatro canções com um grupo formado por amigos para uma sessão de gravação gratuita em um estúdio onde havia aulas de engenharia de som. Um grupo formado às pressas, com dois ingleses e mais dois brasileiros. Foi muito pouco.

Dois motivos para retornar ao Brasil: um deles foi o fato de não me reconhecer completamente em um país estrangeiro. A sensação de o que quer que eu tivesse para dizer, seria mais relevante sendo dito em minha terra natal. Era, ao meu ver, necessário participar na construção e melhoramento do Brasil. Era preciso voltar, e assim, comecei a traçar planos para atingir essa meta. Um segundo motivo estava ligado ao desejo de adquirir uma formação superior em música. Assim, ao chegar, tornei-me professor de inglês para poder ter uma carga horária menor e voltei a estudar piano popular. Estudei mais um ano. Eram aulas esparsas com o mesmo Beto Bertrami. A leitura de partituras eu estudava sozinho. Depois fiz algumas aulas de piano erudito com a pianista paulistana Maria Cecília Truffi. Já estávamos em 2003 quando tentei o vestibular da UNESP e da Unicamp. Não passei na primeira fase. Estava há muito tempo sem estudar o currículo básico. Para sanar este problema resolvi estudar as apostilas de cursinhos. Algumas ganhei e outras comprei em sebos. Isso foi no ano de 2004, no final deste mesmo ano prestei o vestibular da UFPR e fiz a prova do ENEM. Passei na

Universidade Federal do Paraná e em uma faculdade de música em São Paulo. Como o sonho de voltar a morar no estado onde nasci estava sempre presente, optei pela UFPR.

Cheguei a Curitiba e fui morar na Casa do Estudante Universitário. Morei nesta instituição durante todo o curso. Chegar em uma nova cidade implica em um período de adaptação, busca de trabalho, necessidade de coisas básicas, etc. Não vou discorrer sobre isso. Sendo um aluno tardio, não havia como contar com apoio financeiro de ninguém. Eu havia deixado um trabalho razoável de instrutor de idiomas na Cultura Inglesa de São Paulo para me tornar um músico. Escolha arriscada para alguém com 34 anos. Foi o que fiz. Me tornei um aluno tardio, maduro. Ao iniciar o curso me dei conta de que meu conhecimento de harmonia, obtido através de minha experiência com a música popular, era bastante válido na matéria homônima na universidade. Foi uma feliz revelação, a forma de análise era um pouco diferente, mas as aberturas, as progressões eram basicamente as mesmas. Eu então, já era o que sou hoje: um compositor de canções. Por não ter tido uma formação em conservatório, nunca havia me confrontado com ditados, escrita musical, contraponto. Minha experiência estava fundamentada em cifras e alguma leitura básica. Por outro lado, tinha um bom conhecimento de história da música, porque havia me dedicado à leitura sobre o assunto em anos prévios à universidade. Aos poucos compreendi que o curso não era direcionado a pessoas de minha idade, isso contribuiu para que eu não tivesse desentendimentos com alguns professores ou com colegas. Entendia que alguns ainda não tinham maturidade para discussões mais profundas em sala de aula. No geral, não argumentavam com professores, não ousavam questionar ou discordar de pontos de vista. Assim a experiência universitária, de graduação, ficou aquém de minhas expectativas. Serviu para ajustar o meu conhecimento prático ao teórico. A troca de experiência com outros alunos e as conversas, especialmente as informais, com professores com os quais tive maior empatia também foram extremamente valiosas. Houve um outro agravante em relação ao curso: eu tinha a expectativa que a composição fosse central no curso e que as matérias relacionadas à tecnologia estariam em segundo plano. Eu não tinha, de antemão, um entendimento sobre o significado do termo “produção sonora”. Assim quando compreendi realmente do que se tratava cheguei a pensar em abandonar o curso. Mas já estava no segundo ano e estava em uma instituição federal. Assumi naquele momento que todo aprendizado é válido e resolvi ficar. Uma resolução racional é uma coisa e a vida prática é outra. Olhando em retrospecto sinto que perdi muito tempo com matérias que não foram úteis para mim.

Não culpo ninguém, nem aos professores da área nem a mim mesmo. Realmente, não era de meu interesse, não era o meu foco. Foi uma situação dada que tive de enfrentar e que contribuiu parcialmente para a demora de minha graduação, que em vez de quatro acabou sendo finalizada em seis anos. Parcialmente porque, sendo um aluno maduro, eu tinha que me sustentar e trabalhar mais horas por semana do que o recomendável.

Antes de entrar no tema da dissertação, é necessário narrar um pouco da história do grupo que me acompanhou nesse disco, o Stilnovisti, grupo formado por colegas da graduação em música na UFPR. O grupo nasceu de uma amizade entre dois colegas de graduação, amizade que foi crescendo lentamente. Fernando Nicknich sempre foi o “primeiro da sala”; músico talentoso, admirado por seus colegas. Reservado, mas amigo e prestativo com quem quer que se aproximasse. Depois de uns dois anos de contato combinamos um encontro para nos conhecermos melhor musicalmente. Fui até sua casa e mostrei-lhe algumas canções enquanto tomávamos um café. Aos poucos fomos perdendo a timidez um com o outro e nasceram os arranjos e as primeiras parcerias. Era preciso trazer mais pessoas para o projeto, ainda sem nome, e convidamos Luís Bourscheidt. Luís já havia se graduado e estava fazendo o Mestrado. Músico experiente e bastante atuante na cena musical da cidade. Achávamos que não iria aceitar o convite. Aceitou com a condição de que pudesse tocar um outro instrumento que não a bateria, seria o baixista do grupo. Aceitamos a condição e Daniel Martini, também graduando em música na UFPR, assumiu a bateria. Logo faríamos nossa primeira apresentação como convidados de um grande incentivador do grupo e do meu trabalho de composição, falo do maestro e diretor do Coro da UFPR, Alvaro Nadolny. Apresentamos três canções e tivemos uma boa recepção do público presente no concerto de temporada do Coro da UFPR. Esse primeiro sucesso inspirou um segundo projeto, bem mais arrojado: juntar o coral a três canções do grupo e apresentar um concerto do Stilnovisti com a participação do Coro da UFPR, sob regência de Alvaro Nadolny. Fernando Nicknich escreveu os arranjos de vozes e seis meses mais tarde, no dia 15 de dezembro de 2009, apresentamos o resultado dessa parceria. Mesmo com poucos ensaios e uma série de contratempos – tais como a saída de Daniel Martini há poucas semanas do evento e a falta de equipamento – o concerto foi um grande sucesso. A saída de Daniel Martini deslocou Luís Bourscheidt para a bateria, pois ele conhecia todos os arranjos e seria mais fácil ensaiar um baixista competente do que um baterista apto a tocar com regência. O músico Fernando Schubert, outro colega de graduação, assumiu o baixo e esta foi a formação do grupo para o concerto. A parceria com

Nicknich foi um período de grande aprendizado para mim; foi um divisor de águas no meu trabalho. Após o concerto ele deixou o grupo e passou a ser um colaborador eventual. Teve participação importante no primeiro EP do grupo, gravado em setembro e lançado em outubro de 2010. Em seguida voltou para sua cidade, foi para Porto Alegre e depois para a Espanha, estudar composição para cinema na *Berklee College of Music* espanhola, em Valencia. Fábio Abu-Jamra, outro aluno da UFPR, com larga experiência na cena musical curitibana, assumiu o posto de guitarrista do grupo, substituindo Nicknich, já no primeiro EP¹. Músico versátil, de nível técnico apurado, é um guitarrista “de profissão”, diferente de Nicknich que, sendo compositor acima de tudo, não tem o instrumento como foco principal. Na primeira formação eu e Nicknich nos revezávamos ao piano, guitarra e violão. Na segunda formação eu assumi a função de pianista do grupo. 2012, 2013 e 2014 foram anos de pouca ação para o grupo, apenas um ou dois concertos a cada ano. Nesse período eu trabalhei com crianças em projetos sociais (PETI Pinhais e SESI/Petrobras), me aprofundei nos estudos de instrumento e voz, burilei arranjos de minhas composições antigas, escrevi novas canções e elaborei um projeto de gravação de um disco, o qual foi enviado a Fundação Cultural de Curitiba, via Lei de Mecenato. O projeto foi aprovado, mas, tendo se passado mais de um ano sem que conseguíssemos algum sinal de captação, tivemos a sensação de que o grupo havia chegado ao final. Tal frustração de certa forma me motivou a retornar à vida acadêmica: para ter maiores chances de uma melhor colocação no mercado de trabalho seria necessário um título mais expressivo do que a graduação.

O tema da dissertação foi um processo longo; não sabia exatamente o que gostaria de pesquisar. Intuí que o projeto deveria guardar alguma relação com o TG (Trabalho de Graduação). O tema de meu TG foi a formação musical de Tom Jobim, não exatamente do ponto de vista formal, mas informal. Que influências teriam formado o compositor brasileiro. Desta forma, o interesse pela questão da influência já aparecia em estudos anteriores. Num primeiro momento queria aprofundar a questão mergulhando no universo da música francesa, a música impressionista, mais especificamente Claude Debussy, por considerá-lo, juntamente com Heitor Villa-Lobos e Chopin, influências fundamentais na obra de Tom Jobim e indiretamente, devido à importância de Jobim em nosso país, em toda a música brasileira a partir da bossa nova.

¹ EP é um formato entre um compacto e um disco (vinil ou CD) contendo 5 ou 6 faixas.

Minha proposta inicial era a de compor canções de câmara, pelo motivo acima mencionado e pela minha experiência como cantor do Coro da UFPR. Esse primeiro pré-projeto foi apresentado ao orientador de minha escolha, Professor Doutor Daniel Quaranta. Com um sinal positivo, me candidatei a vaga, venci as etapas do processo de seleção e estava apenas aguardando o início do curso. Surge então o imponderável: o projeto aprovado pela Fundação Cultural de Curitiba, bem perto do prazo final de captação, finalmente recebe apoio financeiro. As empresas Volvo do Brasil e Banco do Brasil decidiram apoiar o projeto de gravação de um disco e realização de seis concertos de lançamento. A notícia chegou em minhas mãos no dia 5 de janeiro de 2015. Eram dois projetos de grande envergadura, que necessitariam do emprego de toda a minha energia. Tinha que escolher um deles...ou juntá-los. Assim nasceu o tema de minha dissertação. Seria preciso, entretanto, um vínculo entre as duas propostas. O vínculo tornou-se tanto tema do disco, quanto da dissertação: a intertextualidade. Com o tempo e o aprofundamento das leituras sobre o tema houve o acréscimo do dialogismo. O conceito das vozes na voz de cada indivíduo. Não estava distante do tema de minha graduação, é uma variação sobre o tema. Se no primeiro trabalho eu fiz uma viagem na biografia de Antonio Carlos Jobim para descobrir a origem da voz do compositor carioca, agora a viagem era em busca da origem de minha própria voz, dos compositores, cantores, escritores, poetas, mestres, familiares, lugares, enfim, de minha própria raiz. Isso justifica o aspecto biográfico dessa introdução.

2. VOZES

2.1 Prólogo

Quando se deu o início de produção do disco Stilnovisti *Intertextualité*, eu possuía alguma leitura, mas, acima de tudo uma intuição do significado de intertextualidade. Entendia o intertexto como um empréstimo, uma colagem sobre uma superfície de uma massa “original” moldada por mim. Havia também a compreensão, o conhecimento da defesa que alguns teóricos faziam de que para haver intertexto se faz necessário que não somente o produtor, mas também os receptores estejam cientes do empréstimo, da citação, ou seja, de que seria importante que minha escolha dialogasse com produtos culturais bastante conhecidos da população em geral, ou ao menos, dos apreciadores do tipo de música que eu estava produzindo.

Aos poucos fui percebendo que a minha palavra, o meu texto, noutras palavras, minha música (música e letra) não era “realmente minha” ou tão somente minha, percebi que a minha voz – e as vozes contidas em mim, assim como toda e qualquer voz – era e é, dialógica. Dialógica porque estamos sempre dialogando com uma tradição que nos precede. Assim, cada voz é uma soma amalgamada de outras vozes, e todas elas tendo sofrido o mesmo processo que o meu, o seu, que o de todos os outros criadores (e também os fruidores), uma bola de neve descendo a montanha, incessante. Beth Brait, em artigo intitulado *As vozes Bakhtinianas e o diálogo inconcluso*, chama a atenção para a existência de um dialogismo não-intencional:

De uma perspectiva psicanalítica, há o dialogismo não-intencional representado pelas inúmeras vozes que habitam um indivíduo, constituindo a fala interna e condicionando um incessante diálogo, pois, para Bakhtin, os elementos históricos, sociais e linguísticos atuam de forma decisiva no cerne da personalidade do indivíduo e se manifesta de forma dialógica em seus discursos. (BRAIT, 1994, p. 24)

Admito que era um conhecimento ainda superficial, mas este conhecimento e esta intuição me guiaram para produzir o disco. Agora olhando-o em retrospecto eu o (re) conheço, e a partir dele eu me aprofundo nas nuances do dialogismo e da intertextualidade.

É do senso comum a assertiva de que a teoria explica a prática. Uma vez teorizada, a prática também se transforma por influência da teoria. E mais, essa teoria se torna acessível a um número muito grande de pessoas. Como os níveis de entendimento

e também de criatividade são variados, há novamente uma transformação na prática e isso pede uma nova teorização. Ad infinitum enquanto existirmos. A socialização do conhecimento vem de tempos imemoriais, primeiramente através da via oral e depois acrescida, ampliada, pela possibilidade da escrita. Outro ponto importante é que somos seres imitativos, aprendemos observando, comparando, aprendemos pelo exemplo. Aprendemos estudando a história e a história da literatura, por exemplo, nos é contada tendo a comparação entre escritores e poetas como um ponto de partida. Tania Franco Carvalhal, percorrendo sobre a história da literatura comparada, assevera que:

Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso. (CARVALHAL, 2006, p. 6).

Os seres humanos aprendem com outros seres humanos e aprendem também com os outros animais e com a natureza. Imitamos e emprestamos. Não se trata aqui de um empréstimo no qual a devolução está no horizonte: quando emprestamos técnica e conhecimento, emprestamos para sempre, nos apropriamos mesmo. Podemos revelar a fonte, mas podemos nos calar e mais simplesmente, podemos já não saber qual é a fonte, podemos ainda não saber qual é a fonte de nossa fonte, mesmo intuindo que ela deva existir. Sabemos que existe uma longa tradição cultural atrás de nós. A intertextualidade vem explicar esse fenômeno do empréstimo, da reutilização de poéticas alheias. Vem trazer um novo olhar, um novo nome, para uma ação humana ancestral. Mas há algo de novo nesse olhar, uma das possibilidades do intertexto é fazer um tipo de citação na qual o jogo tem papel importante, pois a “brincadeira se completa” quando não somente o produtor, mas também o consumidor/fruidor do produto artístico tem acesso – ainda que parcial – ao código, ao texto fonte intertextualizado. É um jogo de memória.

A intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor, que ele provoca e incita sempre a ter mais imaginação e saber, cifrando de modo suficiente elementos para que um deslocamento apareça entre a cultura, a memória, a individualidade de um e as do outro. A identidade perfeita entre os dois seria impensável, daí o caráter variável e frequentemente subjetivo da recepção intertextual. (SAMOYAUULT, 2008, p 89/90).

Podemos trocar o termo leitor pelo termo ouvinte sem perda alguma de significado, pois a música, em sentido amplo, também é um texto:

Se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte). São pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos. Nisto reside a diferença essencial entre as nossas disciplinas (humanas) e naturais (sobre a natureza), embora aqui não haja fronteiras absolutas, impenetráveis. (BAKHTIN, 2015, p. 307).

E que,

Cada texto pressupõe um sistema universalmente aceito (isto é, convencional no âmbito de um dado grupo) de signos, uma linguagem (ainda que seja a linguagem da arte). Se por trás do texto não há uma linguagem, este já não é um texto, mas um fenômeno das ciências naturais. (BAKHTIN, 2015, p. 309).

Antes de nos aprofundarmos na questão intertextual, vamos dar um passo atrás e lançar um olhar mais aprofundado sobre a literatura comparada, que estudava os mesmos fenômenos sobre o texto, sobre empréstimos e influência a partir de um outro prisma.

2.2 Literatura comparada

De que se ocupa a literatura comparada? Em um primeiro olhar, o termo é autoexplicativo. Ocupa-se de comparar obras literárias, quase sempre para validar um juízo de valor. Se debruçando um pouco mais em uma análise, percebemos que uma definição não é tão simples, visto a não homogeneidade natural de um campo de estudo em seus primeiros anos de formação e, em decorrência disso, a ausência de um padrão, de um modelo fechado e cristalizado:

Paralelamente a um denso bloco de trabalhos que examinam a migração de temas, motivos e mitos nas diversas literaturas, ou buscam referências de fontes e sinais de influências, encontramos outros que comparam obras pertencentes a um mesmo sistema literário ou investigam processos de estruturação das obras. A diversidade desses estudos acentua a complexidade da questão. (CARVALHAL, 2006, p. 5).

Ainda segundo essa mesma autora:

O surgimento da literatura comparada está vinculado à corrente de pensamento cosmopolita que caracterizou o século XIX, época em que comparar estruturas ou fenômenos análogos, com a finalidade de extrair leis gerais, foi dominante nas ciências naturais. Entretanto, o adjetivo "comparado", derivado do latim *comparativus*, já era empregado na Idade Média. (CARVALHAL, 2006, p. 8).

A literatura comparada começou a dar seus primeiros passos no século XIX, mas é no século XX que ela aos poucos foi ganhando distinção e emancipação em relação à Literatura. Já nas primeiras décadas do século XX constitui-se em um campo de estudo ou um braço do estudo da História da Literatura ou Literatura Mundial. A França é o berço desse novo campo de estudo – o que não é de se estranhar visto a força da literatura francesa e o fato de que Paris é a capital cultural do mundo nesse período – e por um tempo a escola francesa se impõe, mas aos poucos, porém, vai perdendo sua hegemonia e dividindo o espaço com outras escolas, como a norte-americana e a (então) soviética. Sem apresentar grande ruptura, o que diferencia essas três escolas é também o que diferencia a visão de mundo desses países: a francesa é mais clássica, na qual já aparece nitidamente os conceitos de empréstimo, de influência e de débito, e uma preocupação com as fontes, se determinado autor que sofreu influência realmente teve acesso à obra que o crítico postula como influenciadora. A escola norte-americana é já mais aberta e pragmática, mais centrada no texto em si e não tão preocupada com as relações causais entre autores e obras:

Além de privilegiar a análise do texto literário em detrimento das relações entre autores ou obras, os comparativistas norte-americanos aceitam os estudos comparados dentro das fronteiras de uma única literatura, atuação recusada pela doutrina clássica francesa. (CARVALHAL, 2006, p. 15).

A escola soviética naturalmente apresenta uma leitura marxista, na qual a literatura é vista como um produto social. Outros países também tiveram importância no desenvolvimento da literatura comparada, cabendo destacar a Itália, Alemanha e Inglaterra. Desperta interesse o fato de que a Alemanha seja praticamente o único país no qual a literatura popular e o estudo das lendas e mitos tiveram relevância.

Observando a história da literatura comparada percebemos que, ao longo do tempo, ora os estudiosos se ocupam mais detalhadamente do autor, ora o foco está sobretudo na obra; ora no conteúdo, ora na estrutura; ora em detalhes triviais, ora em elucubrações de ordem psicológica; ora nas similaridades entre autores, ora em suas diferenças; ora na continuidade, ora na ruptura.

Afonso Romano de Sant’Anna, em seu ensaio intitulado *Paródia, Paráfrase & CIA* afirma que há por parte da crítica, uma tendência em privilegiar ora as identidades ora as diferenças e que o estudo da literatura comparada:

Foi sobretudo um estudo das identidades e semelhanças. Procurava-se cotejar e aproximar um autor de outro autor que teria sido a sua fonte ou origem. Criava-se assim, uma dependência e uma hegemonia de uma obra (ou

cultura) sobre a outra. Com isso apagava-se a diferença entre as obras, em prol da semelhança. Assim, um crítico que se compraz em assinalar o débito de Garcia Marques para com Faulkner, ou Machado de Assis para com Sterne, corre o risco de diminuir um em função do outro, pois trabalha sobre o eixo das identidades, apagando, às vezes, as visíveis diferenças. (SANT'ANNA, 1998, p.88).

Isso vem ao encontro do que afirma Tânia Franco Carvalhal que alerta que “[...] a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação” (CARVALHAL, 2006, p. 6).

É possível ainda uma outra leitura, não contrária, mas sim complementar. A literatura comparada vai avançando da superfície para o profundo, escrutinando os motivos dos autores. Não é uma ação em linha reta, é antes em ziguezague, com avanços e recuos, ora investindo nos motivos psicológicos do autor, ora limitando-se à análise exclusiva do texto. São formas diversas de se contemplar um objeto artístico. Como se o texto fosse uma escultura a ser olhada por todos os ângulos possíveis. Não há leitura teórica completa, perfeita, que possa dar conta de todos os aspectos da criação literária e, por conseguinte da criação artística.

Há diferentes focos, privilegiando ora um aspecto ora outro e por mais integral que seja o olhar algum detalhe sempre ficará em segundo plano, e assim poderá ser explorado por um outro pensador, por outro crítico. Esses olhares “entram em voga”, de forma que num dado período, chega-se a quase um consenso de que “crítica de arte se faz assim”, até que este seja colocado em xeque e superado por uma nova escola de análise estética; não raro o conceito que se acreditava superado retorna, é recuperado e atualizado por algum crítico, estudioso, enfim, um especialista.

2.3 Paródia

No mundo da música popular o termo paródia é bastante conhecido. Na compreensão vulgar, a paródia na canção popular acontece quando se coloca um texto diferente, alternativo, que subverte o texto original, mas mantendo-se fiel a melodia e a prosódia. Ela é frequentemente jocosa, satírica, sexual, não raro flertando com a mais pura grosseria e sendo, às vezes, descaradamente pornográfica. Essa compreensão e uso da paródia está provavelmente ligada ao fato de que “[...] de uma maneira geral, porém, os autores que antecederam os dois formalistas (Tynianov, 1919, e Bakhtin, 1928) definiam a paródia dentro de uma certa sinonímia. Aproximavam-na do **burlesco**, considerando-a como um subgênero. ” (SANT'ANNA, 1998, p. 13, grifo meu). Alguns

compositores costumam criar paródias para suas próprias canções, zombando de si mesmos, ou para as canções dos amigos, em tom de galhofa, ou dos inimigos, com a finalidade de agredir e ridicularizar. Uma paródia que fez muito sucesso no Brasil e é ainda bastante conhecida é a versão de Léo Jaime, gravada por Ney Matogrosso, para *Tell me once again*, no caso uma versão em forma de paródia que procura sonoridades similares ao original em inglês:

Diz que vai dar meu bem
 Seu coração para mim
 Eu deixei aquela vida de lado
 Não sou mais um transviado
 Telma eu não sou gay
 O que falam de mim são calúnias
 Meu bem eu parei.
 (JAIME; VERDEAL; ANDERSON; ABREU, 1983).

No caso dessa canção temos um exemplo de paródia e de pastiche combinados, isto porque a composição original pertence a um grupo que imitava artistas internacionais, parte de um fenômeno dos anos 1970, no qual artistas brasileiros se fingiam de americanos ou britânicos para terem suas canções veiculadas em novelas da Rede Globo².

A palavra paródia tem sua origem na música, é um termo que a literatura tomou de empréstimo.

Paródia significa canto paralelo (de *para* = ao lado de e *ode* = canto), incorporando a ideia de uma canção cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto. (FIORIN, 2011, p. 49).

Gérard Genette, em sua obra *Palimpsestes*, apresenta uma definição bastante similar:

Primeiramente, a etimologia: *ôdè*, que é o canto; *para*, “ao longo de”, “ao lado”; *parôdein*, daí *parôdia*, que seria (portanto?) o fato de cantar ao lado, de cantar fora do tom, ou numa outra voz, em *contracanto* – em *contraponto* –,

² Na época as redes brasileiras de TV tinham muita dificuldade para conseguir liberação de canções de artistas internacionais. O grupo se chamava Light Reflections, fizeram muito sucesso no Brasil, no ano de 1972 quando a canção foi lançada. A letra original é uma paródia de letras românticas em um inglês questionável: *Give me your smile again / I'd like to be with you / With the things I would like to know / Darling be happy with me / And tell me once again / That you know that I'd die / For your love tell me why / Like a dream.*

ou ainda, cantar num outro tom: deformar, portanto, ou transpor uma melodia. (GENETTE, 2010, p. 26/27).

A paródia só pode existir como releitura de alguma obra já existente e de preferência pertencente a tradição literária – aqui no caso deste trabalho mais especificamente a tradição musical – doutra forma ela não se sustenta, é necessário que a obra que deu origem à paródia seja referência ao menos para algum grupo social. Há casos em que a paródia resgata a obra original do ostracismo, caso da canção citada acima, mas são exceções que confirmam a regra. O senso comum e mesmo a literatura não especializada enxerga a paródia como um gênero secundário, menor:

As definições não especializadas, as definições de dicionários que registram seu sentido comum são depreciativas, senão nitidamente pejorativas: “Imitação burlesca de uma obra séria. Fig. Contrafacção ridícula” (*Petit Robert*); “Imitação grosseira que restitui apenas certas aparências” (*Trésor de la langue française*); “O melhor parodista está sempre abaixo de seu modelo” (*Grand Larousse du XIX siècle*). (SAMOYAU, 2008, p.53).

Na literatura especializada a paródia é entendida de uma forma tanto mais ampla quanto generosa e o valor da paródia é a sua capacidade de promover a inversão. Isso está presente desde sua origem grega:

Aristóteles atribui, na Poética, a Hegemon de Tarso (séc.V a.C.) a origem da paródia como arte, ao utilizar o gênero épico para representar os homens como seres comuns inseridos na vida cotidiana e não como seres superiores; assim, teria sido ele o primeiro a realizar uma inversão do gênero épico até então escolhido para representar os heróis nacionais ao nível dos deuses. (FIORIN, 2011, p.49).

Se a paródia promove uma inversão, ela o faz tendo como modelo um texto a ser invertido. É uma imitação pela negação, pela utilização de um espelho que distorce a face do imitado, deformando-o e tornando-o cômico, risível. Então a paródia é um ato intertextual:

A forma mais rigorosa da paródia, ou paródia minimal, consiste então na apreensão literal de um texto conhecido para dá-lo um significado novo, jogando com a essência e se possível com as próprias palavras (...) A paródia mais elegante, porque a mais econômica, não é outra senão uma citação desviada de seu sentido ou simplesmente de seu contexto e de seu nível de dignidade. (Genette, 2010, p.35).

Há historiadores que colocam a paródia como uma forma de facilitação para agradar ao público que não se interessava por assuntos “sérios”, então a paródia seria uma primeira forma que os artistas fizeram uso para “ceder às pressões do mercado”?

Essa afirmação de Octave Dellepierre, ensaísta belga que viveu no séc. XIX, aparece no livro de Gérard Genette e é ele mesmo quem a refuta, relegando-a a uma mera conjectura. Sobrepondo uma conjectura a outra, pode ser que a de Dellepierre tenha sido inspirada pela Ópera Bufo, que servia como um descanso, um entretenimento cômico que acontecia no intervalo dos atos de uma ópera séria.

Dom Quixote, romance de Miguel de Cervantes, é suficiente para refutar a tese de mera facilitação, pois seu romance faz um movimento contrário: parte dos populares romances de cavalaria, subvertendo-os de tal modo, que seu Dom Quixote se torna um divisor de águas na literatura espanhola e mundial. Tal é a sua importância, que Tiphaine Samoyault afirma que:

O romance moderno, cuja certidão de nascimento faz-se remontar com frequência a *Dom Quixote*, repousa sobre o desvio dos romances de cavalaria: o romance teria assim nascido da paródia dos romances, o que, paradoxo supremo, mas que não nos surpreende mais, colocaria a intertextualidade na origem. (SAMOYULT, 2008, p. 79).

É preciso esclarecer que a paródia, modernamente, é entendida como um recurso intertextual, mas não é a própria intertextualidade, está dentro dela. Na paródia é unânime a necessidade do desvio, tanto para Tynianov:

Na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes: a paródia de uma tragédia será uma comédia (não importa se exagerando o trágico ou substituindo cada um de seus elementos pelo cômico); a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia. (TYNIAOV apud SANT'ANNA, 1998, p. 13,14).

Quanto para Bakhtin:

O autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. (BAKHTIN apud SANT'ANNA, 1998, p. 14).

Bakhtin lista possibilidades da paródia:

O discurso parodístico pode ser bastante variado. Pode-se parodiar o estilo de um outro enquanto estilo; pode-se parodiar a maneira típico-social ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar. Em seguida, a paródia pode ser mais ou menos profunda: podem-se parodiar apenas as formas superficiais do discurso como se podem parodiar até mesmo os princípios profundos do discurso do outro. Prosseguindo, o próprio discurso parodístico pode ser usado de diversas maneiras pelo autor: a paródia pode ser um fim em si mesma (a paródia literária como gênero, por exemplo), mas

também pode servir para atingir outros fins positivos (por exemplo, o estilo parodístico em Ariosto e o estilo parodístico em Púchikin). Mas, a despeito de todas as possíveis variedades do discurso parodístico, a relação entre o autor e a intenção do outro permanece a mesma. Essas aspirações estão orientadas para diferentes sentidos, ao contrário das aspirações unidirecionadas da estilização, da narração e das formas afins. (BAKHTIN, 2011, p. 222).

Em seu estudo da poética em Dostoiévski, Bakhtin demonstra a profunda ligação existente entre a paródia, o riso, o campo do sério-cômico e o espírito carnavalesco que gera o que ele define como literatura carnavalizada. É um estudo longo, profundo e bastante complexo. Embora transcenda em muito o campo de estudo dessa pesquisa, faz-se necessário um breve resumo para podermos adentrar na questão do dialogismo.

2.4 Dialogismo

No livro *Problemas da Poética em Dostoiévski*, Bakhtin analisa a obra do grande escritor russo e demonstra a profunda relação entre esta e toda uma tradição literária dialógica, que tem a carnavalização e a menipéia como pilares. Neste processo ele deixa claro o quanto determinados processos, motivos e tipos humanos sobrevivem ao longo do tempo. Essas recorrências, reutilizações, repetições, desdobramentos, variações sobre temas, podem ter levado Kristeva a cunhar sua famosa frase na qual afirma que textos são repetições, mosaicos de textos. Isso implica, de alguma forma, que não existe “originalidade”, estamos sempre inseridos numa tradição, que é o legado da história humana. Essa parece ter sido a compreensão de Julia Kristeva e é também, pelo menos até esse momento em que redijo esse texto, a minha. Entretanto, o próprio Bakhtin, ao concluir um dos capítulos de *Problemas da Poética em Dostoiévski*, demonstra ter uma visão distinta:

Ligando Dostoiévski a uma determinada tradição, nós, naturalmente, não limitamos no mínimo grau sequer a profundíssima originalidade e a singularidade individual de sua obra. Dostoiévski é o criador da autêntica polifonia, que, evidentemente, não havia nem poderia haver no “diálogo socrático”, nem na “sátira menipéia” antiga, nem nos mistérios medievais, nem em Shakespeare, Cervantes, Voltaire e Diderot e nem em Balzac e Victor Hugo. Mas a polifonia foi preparada *essencialmente* nessa linha de evolução da literatura europeia. Toda uma tradição, começando com os “diálogos socráticos” e a menipéia renasceu e renovou-se em Dostoiévski na forma singularmente original e inovadora do romance polifônico. (BAKHTIN, 2011, p. 206).

Talvez onde Kristeva enxerga um mosaico de citações, absorção e transformação, focando nos elementos repetíveis do texto, Bakhtin, perceba a repetição

como algo inerente ao gênero literário, mas colocando em relevo a capacidade de renovação como elemento de originalidade:

O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*³. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente renovação, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é o novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisso consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente, mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento. (BAKHTIN, 2011, p. 121).

Todavia o que mais chama a atenção na obra de Bakhtin é a forma como ele descreve – na *menipéia* - o aspecto aberto, inacabado dos heróis e das situações humanas, o desnudamento do ser humano, não idealizado nem para o mal nem para o bem, a quebra das convenções sociais, o mundo ao avesso da carnavalização, as aventuras fantásticas, o mundo dialógico, não acabado, não autoritário e que está presente não em toda a tradição literária, mas a uma tradição literária específica. Esta tradição está relacionada a carnavalização, ao diálogo socrático e a *menipéia*. Vamos tentar sintetizar, em forma de definições retiradas do mais importante livro de Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, aspectos dessa tradição.

Bem, Bakhtin escreve sobre a cosmovisão carnavalesca, num primeiro ponto, como ele define o carnaval:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, *vive-se* nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“monde à l’envers”).

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (BAKHTIN, 2011, p. 122).

Como define cosmovisão carnavalesca:

³ Entendia aqui no sentido etimológico grego como Antiguidade ou traços característicos e distintos dos tempos antigos (Nota do tradutor Paulo Bezerra, presente no livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*).

A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. Por isso. Aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do sério-cômico conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros. Tais gêneros sempre apresentam uma marca especial pela qual podemos identifica-los. Um ouvido sensível sempre adivinha as repercussões, mesmo as mais distantes, da cosmovisão carnavalesca. (BAKHTIN, 2011, p. 122).

Como define a literatura carnavalizada:

Chamaremos *literatura carnavalizada* à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos seus mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura. Para nós, o problema da carnavalização da literatura é uma das importantíssimas questões da poética histórica, predominantemente de poética dos gêneros. (BAKHTIN, 2011, p. 122).

Essa cosmovisão carnavalesca deixa marcas no gênero sério-cômico. Segundo Bakhtin, esse gênero tem o cotidiano como ponto de partida, como fonte de inspiração para a representação da realidade, ou seja, distante dos mitos e lendas da antiguidade (tão caros à epopeia e a tragédia); é um gênero que se alimenta da fantasia livre e não se furta de fazer uso tanto do sublime quanto do vulgar, de dialetos, cartas, manuscritos, diálogos relatados, paródias de gêneros elevados, prosas, versos, enfim, apresenta uma transformação radical no discurso literário “sério”.

Quanto ao “diálogo socrático”, Bakhtin assevera que:

O “diálogo socrático” não é um gênero retórico. Ele medra em base carnavalesco-popular e é profundamente impregnado da cosmovisão carnavalesca, sobretudo no estágio socrático oral de seu desenvolvimento. (BAKHTIN, 2011, p. 124).

E que:

A princípio, já na fase literária de seu desenvolvimento, o “diálogo socrático” era quase um gênero memorialístico: eram recordações das palestras reais proferidas por Sócrates, anotações das palestras memorizadas, organizadas numa breve narração. (BAKHTIN, 2011, p. 124).

Cabe ressaltar a concepção de abertura em relação a verdade; abertura porque se fundamenta no diálogo:

O gênero se baseia na concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela. O método dialógico de busca da verdade se opõe ao monologismo *oficial* que se pretende *dono de uma verdade acabada*, opondo-se igualmente à ingênua pretensão daqueles que pensam saber alguma coisa. A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um

único homem; ela nasce *entre os homens*, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica. (BAKHTIN, 2011, p. 125).

Essa mesma abertura, de natureza dialógica, está presente na obra de Dostoiévski, na maneira como este trata a ideia em seus romances:

Dostoiévski conseguiu ver, descobrir e mostrar o verdadeiro campo da vida da ideia. A ideia não vive na consciência individual isolada de um homem: mantendo-se apenas nessa consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos *outros* é que a ideia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, encontrar e renovar sua expressão verbal, gerar novas ideias. O pensamento humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia, sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializados na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra. É no ponto desse contato entre vozes-consciências que nasce e vive a ideia.

A ideia, como a considerava Dostoiévski-artista, não é uma formação psicológico-individual subjetiva com “sede permanente” na cabeça do homem; não, a ideia é interindividual e intersubjetiva, a esfera de sua existência não é a consciência individual, mas a comunicação dialogada *entre* as consciências. A ideia é um *acontecimento vivo*, que irrompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências. Nesse sentido, a ideia é semelhante *ao discurso*, com o qual forma uma unidade dialética. Como o discurso, a ideia quer ser ouvida, entendida e “respondida” por outras vozes e de outras posições. (BAKHTIN, 2011, p. 98).

Bakhtin também coloca a *menipeia* como uma das fontes de Dostoiévski. O nome deriva de Menipo de Gádara, filósofo que viveu no século II a.C. No entanto, Bakhtin aponta um dos discípulos de Sócrates, Antístenes, como o primeiro representante do gênero. Já um contemporâneo de Aristóteles, Heraclides Pôntico, seria o responsável por dar a *menipeia* seu caráter fantástico. Percebe-se então que o diálogo socrático e a *menipeia* foram estilos que nasceram num mesmo período histórico, mas o segundo teria o elemento cômico e o riso transgressor bem mais acentuados, aproximando-o ainda mais do espírito carnavalesco. Pela presença do fantástico ganha relevo também a incorporação da fantasia, sendo esta a sua particularidade mais importante:

A particularidade mais importante do gênero da *menipeia* consiste em que a fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma *verdade* materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à *materialização* positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade. (BAKHTIN, 2011, p. 130).

Novamente o caráter de abertura, de inacabado, de dialógico em relação a uma ideia de verdade, não estática, não definitiva. A presença do submundo e as ambientações nas “grandes estradas, nos bordeis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos”, reforçam a presença de elementos populares e carnavalescos. Por fim Bakhtin chama a atenção para o elemento de crônica presente nestes textos, que apresentavam e representavam uma leitura do cotidiano de então.

Onde isso tudo se relaciona com a intertextualidade, tema da pesquisa artística que serviu de base para a construção de um conceito para o disco que é analisado nesse trabalho? Na abertura que implica o diálogo e no diálogo que é a relação com a tradição; nosso trabalho, no fundo, é uma resposta a tudo o que assimilamos.

Se não foi possível a Bakhtin afirmar que Dostoiévski escreveu deliberadamente da forma que escreveu por conta das fontes que ele, Bakhtin, aponta, este demonstra o reflexo desses gêneros e tradição na forma como o autor russo lida com seus heróis e com a ideia: sem impor uma forma acaba e monológica. Este enfoque já está presente, conforme demonstra Bakhtin, em sua primeira obra, na qual “retrata uma espécie de pequena revolta do próprio herói contra o enfoque literário à revelia, exteriorizante e conclusivo do “pequeno homem”:

Makar Diévuchkin leu o *O Capote* e ficou profundamente ofendido como pessoa. Reconheceu a si mesmo em Akáki Akákievitch e ficou indignado porque espiaram a sua pobreza, vasculharam e descreveram toda a sua vida, determinaram-no de uma vez por todas e não lhe deixaram nenhuma perspectiva. (BAKHTIN, 2011, p. 65).

Para Bakhtin:

O sentido sério e profundo dessa revolta pode ser assim expresso: não se pode transformar um homem vivo em objeto mudo de um conhecimento conclusivo à revelia. *No homem sempre há algo, algo que só ele mesmo pode descobrir no ato livre da autoconsciência e do discurso, algo que não está sujeito a uma definição à revelia, exteriorizante.* Em *Gente Pobre*, Dostoiévski tenta mostrar pela primeira vez, de maneira ainda imperfeita e vaga, *algo interiormente inconclusível no homem*, algo que Gógol e outros autores de “novelas sobre o funcionário pobre” não puderam mostrar de suas posições monológicas. (BAKHTIN, 2011, p. 66).

Dostoiévski, em sua obra, não busca impor uma visão de mundo, busca antes expor visões de mundo e as coloca em diálogo, daí o termo dialogismo. Ele não se esconde atrás de um herói, de um protagonista, de um alter-ego. Bakhtin usa o termo plenivalente para explicar a forma como Dostoiévski lida com as diferentes vozes:

A estrutura totalmente nova da imagem do homem é a consciência do outro, rica em conteúdo e plenivalente, não inserida na moldura que *conclui* a realidade, consciência essa que não pode ser concluída por nada (nem pela morte), pois o seu sentido não pode ser solucionado ou abolido pela realidade (matar não significa refutar). Essa consciência do outro não se insere na moldura da consciência do autor, revela-se de dentro como uma consciência situada *fora e ao lado*, com a qual o autor entra em relações dialógicas. (BAKHTIN, 2011, p. 319).

Plenivalente porque uma voz não se sobrepõe a outra. Mesmo em uma voz existem muitas vozes: são vozes internas, as quais damos o nome de consciência; com as quais nos questionamos, antecipamos questionamentos, duvidamos, mentimos, enganamos a nós mesmo...essas vozes são as vozes que aparecem nos textos de Dostoiévski. São vozes que preenchem a solidão ou os momentos de solidão. Demonstra que nunca estamos sós, porque sempre estamos acompanhados de nossa própria consciência, e essa não é uma, carrega consigo outras vozes, mesmo que em última instância estas vozes sejam uma “leitura das outras consciências” feita por nossa própria consciência. O tradutor Paulo Bezerra, em uma nota de rodapé presente no livro *Problemas da Poética de Dostoiévski*, dá sua visão para a forma como Dostoiévski entendia o conceito de “indivíduo”:

Cabe observar que esse conceito de indivíduo em Dostoiévski tem um sentido filosófico muito particular: é um ser situado em uma fronteira, em um limiar em que interage com o outro, de quem recebe muitos adendos à sua personalidade e à sua consciência e a quem ele também transmite adendos similares. É o indivíduo em convívio, entre uma multiplicidade de consciências, o indivíduo em processo de construção dialógica (N. do T. Paulo Bezerra em BAKHTIN, 2011, p. 321).

Dostoiévski tratava seus personagens como indivíduos, que possuem direitos, visões de mundo, ideias, etc., Bakhtin demonstra em sua análise uma relação diferenciada e, até então, inédita entre autor e herói, na qual o autor conservava a sua ação, o seu controle, mas respeitando uma individualidade real da personagem:

O nosso ponto de vista não afirma, em hipótese alguma, uma certa passividade do autor, que apenas disporia os pontos de vista alheios, as verdades alheias, renunciando inteiramente ao seu ponto de vista, à sua verdade. A questão não está aí, de maneira nenhuma, mas na relação de reciprocidade inteiramente nova e especial entre a minha verdade e a verdade do outro. O autor é profundamente *ativo*, mas o seu ativismo tem um caráter *dialógico* especial. Uma coisa é o ativismo (*aktivnost*) em relação a um objeto morto, a um material mudo, que se pode modelar e formar ao bel-prazer; outra coisa é o ativismo *em relação à consciência viva e isônoma do outro*. Esse ativismo que interroga, provoca, responde, concorda, discorda, etc., ou seja, esse ativismo dialógico não é menos ativo que o ativismo que conclui, coisifica, explica por via causal, torna inanimada e abafa a voz do

outro com argumentos desprovidos de sentido. Dostoiévski interrompe constantemente, mas nunca abafa a voz do outro, nunca a conclui “de sua parte”, ou seja, da parte de outra consciência – a sua. (BAKHTIN, 2011, p. 320).

Bakhtin defende que Dostoiévski foi o inaugurador do romance polifônico, distinto do romance monológico. Essa distinção se dá pela maneira com a qual o autor se relaciona com seus personagens, assim:

São monológicos os romances que possuem vários personagens, que são sempre veículos de posições ideológicas, para exprimir uma visão do mundo, uma ideologia dominante, a do próprio autor da obra; assim, embora nesses romances muitos personagens falem, *todos eles exprimem a voz do autor*; de acordo com Bakhtin, Tolstoi é o representante máximo desse tipo de narrativa longa, na Rússia;

São polifônicos os romances em que cada personagem funciona como um ser autônomo, exprimindo sua própria mundividência; a polifonia ocorre quando *cada personagem fala com a sua própria voz*, expressando seu pensamento particular; no entender de Bakhtin, Dostoiévski inaugura o romance polifônico na Rússia. (FIORIN, 2011, p. 74).

Se a análise de Bakhtin estiver correta, Dostoiévski foi um homem, ou melhor, um artista – porque falamos do artista em Dostoiévski – verdadeiramente democrático e com o qual temos muito o que aprender. Quase dois séculos inteiros se passaram e vivemos novamente em um mundo fundamentalista e reacionário. Realmente temos que aprender com o dialogismo, ele nos é extremamente necessário.

Bakhtin liga Dostoiévski a uma longa tradição literária que passa pelo diálogo socrático, a sátira menipéia e a carnavalização. Aqui houve apenas um esboço, um breve olhar para essas questões, pois o que realmente interessa é a noção do dialogismo, especialmente quando trata “das vozes dentro da voz” que neste trabalho tem a função de expor as fontes explícitas e implícitas por trás das canções do disco *Stilnovisti Intertextualité*. Aqui já entramos no campo do processo criativo e a relação dialógica existente dentro desse processo, especificamente dentro da pesquisa musical que foi utilizada como matéria prima para a concepção artística do disco. Nesse sentido, a título de exemplo, coloco aqui uma reflexão de Umberto Eco sobre o “curso imprevisível de todo processo criativo”.

Segundo Eco “[...] compreender o processo criativo também significa compreender como certas soluções textuais se dão por sorte ou como resultado de mecanismos inconscientes” (ECO, 2015, p. 57). Nesse relato, Eco descreve que, nos tempos de sua juventude, havia comprado uma edição antiga do livro *A Poética* de Aristóteles. O livro continha páginas “progressivamente escurecidas e manchadas de

umidade, grudavam ao longo do corte e pareciam ter sido untadas com uma substância repugnante e pegajosa”. O livro, por ser muito velho foi guardado e esquecido, mas a imagem retida pela memória, retornou trinta anos depois, gerando a passagem presente em seu famoso romance *O Nome da Rosa*, na qual um monge é envenenado pelas páginas do livro proibido de Aristóteles. O mecanismo inconsciente, no caso, é o que fica guardado na memória, muitas vezes se trata de coisas para as quais não damos importância alguma, mas que podem vir à tona a qualquer momento e ter algum uso prático, retornando à superfície consciente. De modo similar, nem tudo que é incorporado a uma canção pode ser entendido como intertexto consciente, deliberado. Nem mesmo como influência consciente. Às vezes nos referimos ou somos perguntados sobre quais artistas ou obras nos influenciaram e citamos os que mais gostamos. Ocorre que até mesmo o que não temos necessariamente como referência pode ganhar espaço em nossa obra, simplesmente porque aquilo ficou registrado no inconsciente e ganhou a superfície em um momento de criação.⁴ Dialogamos com tudo que nos circunda, consciente e inconscientemente.

O dialogismo abarca também o empréstimo não intencional, aquele a que somos condicionados, ao discurso que assimilamos e repetimos, às vezes, sem mesmo nos darmos conta. Não se trata neste caso de um empréstimo consciente, de uma ferramenta estética, é antes um fenômeno que é próprio da natureza da linguagem humana. Somos possuídos por esse discurso, somos um subproduto do discurso que assimilamos e propagamos. Se para o bem ou para o mal não vem o caso. Não quer dizer que estejamos fadados a sermos presa de apenas um discurso, podemos transcender e

⁴ Em 2010, eu estava com Luís Bourscheidt e Fábio Abu-Jamra, músicos do grupo, e comecei a tocar uma canção ao piano. Esta canção possui uma introdução melódica de quatro compassos e antes mesmo que eu comesse a cantar, os dois se entreolharam e não conseguiram evitar uma gargalhada. Fiquei sem jeito e parei de tocar e tive que rir também porque eles não conseguiam se conter. Perguntei o que havia de errado com a canção e eles começaram a cantar “Dancing Queen” do Abba. A melodia de minha introdução era – e é – bastante parecida com a melodia da introdução da canção do grupo sueco. No “universo” do rock alternativo, Abba não chega a ser exatamente uma unanimidade. Não sou aficionado por Abba e não colocaria o grupo como uma influência, mas no interior do Paraná, na década de 1970, ou seja, em minha infância, Abba era tocado exaustivamente no rádio. Gostava de *Dancing Queen* quando criança, assim, em um momento de criação, ela ganhou à superfície e migrou para a minha canção. Sem dúvida uma interferência dialógica.

assimilar um novo discurso, ainda assim, este novo discurso, esta nova tomada de posição, também será um discurso social, coletivo. Tal qual uma conversão religiosa, estamos assimilando um discurso alheio, social.

Tudo que é dito, tudo que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala. (BAKHTIN *apud* BRAIT, 2011, p.14).

A compreensão de que o ser que apreende a palavra não é um ser mudo, pode ter levado Bakhtin a reconhecer e nos lembrar que nem tudo relativo ao texto é repetível:

É claro, todo texto (seja ele oral ou escrito) compreende um número considerável de elementos naturais diversos, desprovidos de qualquer configuração semiótica, que vão além dos limites da investigação humanística (linguística, filológica, etc.) mas são por esta levados em conta(...) não há nem pode haver textos puros. (...) Portanto, por trás de cada texto está o sistema da linguagem. A esse corresponde no texto tudo o que é repetido e reproduzido e tudo o que pode ser repetido e reproduzido, tudo o que pode ser dado fora de tal texto (o dado). Concomitantemente porém, cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (sua intenção em prol do qual ele foi criado). É aquilo que nele tem relação com a verdade, com a bondade, com a beleza, com a história. (BAKHTIN, 2015, p. 309/310).

Um outro ponto do dialogismo é o fato de que todo discurso é direcionado ao outro, pensado como resposta ou ressalva ao outro, antecipa o discurso do outro e inclui o outro. Toda fala, mesmo um monólogo, é direcionado a uma outra pessoa. Se falo comigo mesmo deixo de ser “eu” para me transformar momentaneamente em “tu”. Fernando Pessoa leva essa ideia ao extremo criando heterônimos, “o eu profundo e os outros eus”. Isso, porque – como disse o escritor italiano Antonio Tabucchi em seu romance *Os três últimos dias de Fernando Pessoa*⁵ – “uma vida só não basta”.

⁵ Antonio Tabucchi foi, além de escritor consagrado, um dos maiores estudiosos da obra de Fernando Pessoa. Escreveu *Os três últimos dias de Fernando Pessoa: um delírio* como um réquiem. Nele Tabucchi coloca Fernando Pessoa face a face com seus heterônimos em seu leito de morte. O livro contém a seguinte passagem: Meu caro António Mora, disse, Prosérpina quer-me no seu reino, é tempo de partir, é tempo de deixar este teatro de imagens a que chamamos a nossa vida, se soubesse as coisas que vi com os óculos da alma, vi os contrafortes de Oríon, lá em cima no espaço infinito, caminhei com estes pés terrenos sobre o Cruzeiro do Sul, atravessei noites infinitas como um cometa cintilante, os espaços interestelares da imaginação, a volúpia e o medo, e fui homem, mulher, velho, rapariguinha, fui a multidão dos grandes boulevards das capitais do Ocidente, fui o plácido Buda do Oriente ao qual invejamos a calma e a sabedoria, fui eu próprio e os outros, todos os outros que podia ser, conheci honras e desonras, entusiasmos e desânimos, atravessei rios e inacessíveis montanhas, guardei plácidos rebanhos

A natureza social da linguagem reside no fato de que ela sempre se dirige a alguém e que o próprio monólogo pressupõe o outro. Este dialogismo fundamental é que tem de ser levado em conta em todas as abordagens da literatura. Em essência, a linguagem é sempre dialógica. O monologismo, isto é, a concentração da obra em torno da voz do autor, constitui um artifício de que este lança mão para centrar tudo em seu próprio núcleo ideológico. (SCHNAIDERMAN, 1979, p. 22).

Umberto Eco, com seu característico humor teceu um comentário sobre seu trabalho como escritor que subscreve o texto acima:

Não pertença aquela laia de maus escritores que dizem escrever apenas para si mesmos. As únicas coisas que os autores escrevem para si próprios são listas de compras, que os ajudam a lembrar-se do que precisam adquirir, e podem ser descartadas. Tudo o mais, incluindo o rol de roupas para lavar, são mensagens endereçadas a outrem. Não são monólogos, mas diálogos. (ECO, 2015, p. 29).

2.5 Intertextualidade

“[...] Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 2005, P. 68); “[...] Nada vive isolado, todo mundo empresta a todo mundo: este grande esforço de simpatias é universal e constante” (CHASLES apud CARVALHAL, 2006, p.9); “[...] Os livros sempre falam de outros livros e toda história conta uma história já contada” (ECO, 1985, p. 20); “Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados [...]” (BAKHTIN, 2015, p. 297); “[...] Toda escritura é colagem e glosa, citação e comentário” (COMPAGNOON apud SAMOYAUULT, 2008, p. 35); “[...] Todo texto situa-se na junção de vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade” (SOLLERS apud SAMOYAUULT, 2008, p. 17); “[...] Todo texto é um tecido novo de citações passadas” (BARTHES apud SAMOYAUULT, 2008, p. 23); “[...] Toda escritura é resumo de leitura, jogo com possíveis livrescos, elucubração na biblioteca”, (MOISÉS apud SAMOYAUULT, 2008, p. 87), etc. Vê-se que mesmo as definições de intertextualidade já são intertextuais!

Qual é o subtexto do surgimento da intertextualidade?

e recebi na cabeça o sol e a chuva, fui fêmea em calor, fui o gato que brinca na rua, fui sol e lua, e tudo porque a vida não basta. Mas agora basta, meu caro António Mora, viver a minha vida foi viver mil vidas, estou cansado, a minha vela gastou-se, faça-me um favor, dê-me os meus óculos. (TABUCCHI, 1997, p. 60/61).

Trata-se naquele momento de romper com a tradicional crítica das fontes que considerava os mesmos fenômenos, mas de um ponto de vista estritamente biográfico ou psicológico: quais volumes continha a biblioteca de um escritor? Os problemas de influência, de transmissão, de “hereditariedade” ou de herança regulamentavam essa abordagem. (SAMOYAUULT, 2008, p.16).

Trata-se sobretudo de uma mudança de foco, o texto em si mesmo passa para o primeiro plano, o autor é desegotizado⁶ – para usar um termo de Augusto de Campos – deixa de ser figura proeminente, continua ali, atrás do texto, mas este, nesta nova visão, não revela apenas o seu autor, antes revela as vozes sociais expressas ou mesmo reprimidas em seu texto, revela sua ideologia e a ideologia de sua época; é um espelho da alma de seu tempo, ainda mais de que sua própria alma – aqui já se trata do dialogismo de Bakhtin – por outro lado, talvez não seja o caso de realmente afirmar “revela mais isso e menos aquilo”, é realmente uma questão de foco: o olhar se concentra em um ponto e embaça o que está ao redor, mas o todo está ali da mesma forma que antes, se movermos o olhar mais para a direita ou esquerda, para cima ou para baixo, são outros detalhes que virão à tona.

Difícilmente um artigo, dissertação, tese, ou mesmo uma matéria para revista não especializada sobre o tema da intertextualidade escapará da necessidade de citar o famoso enunciado de Julia Kristeva, escrito em 1966 que afirma que “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68). O qual pode ser comparado com outro enunciado de Bakhtin que afirma:

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de eco e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. (BAKHTIN, 2015, p. 297).

É que, na realidade, a frase de Julia Kristeva, é – e isso nem sempre é explicitado – uma síntese de sua leitura dos livros de Bakhtin; ou seja, o achado, a descoberta não é

⁶ O termo foi utilizado por Augusto de Campos para descrever o trabalho de Arrigo Barnabé no disco Clara Crocodilo, no qual a voz do cantor dividia espaço com outras vozes sem estar em primeiro plano, ou seja, era “apenas” uma voz (cantada) entre outras vozes (instrumentais). Por analogia, o termo me pareceu propício.

(apenas) de Kristeva e sim do teórico russo, mas como a citação curta (e incompleta) é espalhada pelos quatro cantos do mundo, a descoberta é, em textos não especializados, geralmente atribuída somente a ela. Enquanto que a mesma deixa isso muito claro em seu texto. Eis aqui a citação completa:

Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que **Bakhtin** foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2005, p. 68, grifo meu).

Fiorin coloca a noção de intertextualidade definida por Julia Kristeva como “superficial”, um mero esvaziamento do dialogismo; talvez não seja o caso. A “popularização” do termo, do conceito introduzido no ocidente por Kristeva teve um impacto na produção de teoria da arte:

Depois de ter sido produzido no contexto do estruturalismo e dos estudos sobre a produção textual, o conceito “migrou”, como diz Marc Angenot, do lado da poética e sofreu uma espantosa inflação de definições. Assim a noção situa-se no cruzamento de práticas muito antigas (citação, pastiche, retomada de modelos...) e de teorias modernas do texto: o caráter recente do vocábulo, o fato de que seja uma questão importante das posições teóricas atuais, não deve mascarar a ideia que permite compreender e analisar uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma. (SAMOYULT, 2008, p.13/14).

Um outro ponto importante é que essa migração não aconteceu apenas na produção teórica e analítica. Samoyault chama atenção para o fato de que:

O conceito de intertextualidade não é tão metodológico quanto o de dialogismo, o que consiste em grande parte a causa de suas reinterpretações posteriores. Sua falta de sustentação implica, ao ser retomado, sua modificação, adaptada a outras proposições teóricas, menos transformacionais que relacionais, a outras problemáticas (a da leitura, por exemplo): logo a intertextualidade não se contentará mais em ser uma simples designação, mas se esforçará por constituir um conceito operatório. (SAMOYULT, 2008, p.22).

O conceito de intertextualidade transformou-se em uma ferramenta criativa, gerando um método de criação poética, a ação de “intertextualizar”, de fazer citações e alusões deliberadas, utilizando textos, imagens icônicas, reforçando a repetição ao extremo, “intertextualizando o intertextualizado”. O disco *Stilnovisti Intertextualité* é um subproduto dessa ideia, não o disco como um todo, uma vez que recursos intertextuais como citação, alusão e pastiche aparecem mais acentuadamente nos

arranjos. A ideia desses subterfúgios como ferramenta de criação, e o uso deliberado e sem culpa é resultado da pesquisa e da compreensão do conceito de intertextualidade enquanto ferramenta criativa. Antes disso havia o entendimento de que as criações são derivadas de tudo o que compõe o universo de escuta, de apreensão, enfim, de tudo o que forma o vocabulário artístico de uma pessoa que se dedica às artes. O conceito era de influência, mas o intertexto abriu a possibilidade de “brincar”, de “jogar” com alusões e citações.

A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Há de haver três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização. (FIORIN, 2011, p. 30).

No disco, resultado prático dessa pesquisa, o intertexto é usado deliberadamente para a criação de um efeito poético e estético. O cinema e a propaganda visual, por exemplo, utilizam intertextualidade frequentemente. Existem algumas “regras intertextuais” que se tornaram linguagem. Umberto Eco admite o uso de “intertextualidade irônica”, não utiliza o termo “dialogismo irônico”. Em seu ensaio “Autor, textos e intérpretes” Umberto Eco discorre sobre as diferenças nas interpretações entre textos por autores e leitores. Diante de um autor como Umberto Eco, um leitor avisado já tem de saída expectativas: espera-se pistas, citações históricas à cultura medieval misturadas à cultura moderna, à cultura erudita e à cultura de massa. Assim o leitor vai traçando ligações, não apenas o especialista, mas também o leitor comum. Algumas são coerentes e outras são refutáveis. Algumas admitidas pelo autor e outras sistematicamente negadas. Isso porque certos acontecimentos são singulares e outros acontecem com muitas pessoas, ou ainda porque, certas passagens são criações geniais e outras triviais, emprestadas da vida cotidiana e pertencem a um sem número de autores, ou melhor, pertencem à “tradição cultural”, como o mesmo Eco define.

Em contraponto a essa ideia, o americano Harold Bloom resgata a questão da influência, da importância da biografia, dos aspectos psicológicos e coloca novamente o autor no centro da cena, devolvendo-lhe o protagonismo. Mas se o autor está no centro da cena, o tema do drama que ele vive é o da angústia, a angústia de se perceber em um mundo no qual sua entrada é tardia, sentindo o peso de uma tradição que o precede, em um mundo em que tudo o que há para se dizer já foi dito. A angústia de tentar superar o modelo que o inspirou e o formou. Superar aqui não significa necessariamente ir além,

significa antes forjar uma assinatura própria, independente, encontrar uma voz que mesmo tendo débitos consiga se colocar como reconhecível. Dádiva para poucos, para os poetas fortes. Tiphaine Samoyault sintetiza da seguinte forma a contribuição de Harold Bloom:

A angústia da influência, que sente todo criador, leva-o a se servir do que leu, a tomar modelos para em seguida deformá-los. Cinco atitudes decorrem dessa angústia. A primeira, aquela daquele que segue, é o prolongamento da obra do precursor para um ponto em que ele deveria ter chegado (clinamen); a segunda consiste em inventar o trecho que vai permitir considerar a obra como um novo conjunto (tessera); a terceira é a ruptura com o modelo (kénosis); a quarta é o abandono à herança imaginativa que se pode ter com ela (askésis) e a quinta, enfim, consiste em inverter os pontos de vista e em produzir uma obra que parecerá estar na origem da precedente (apophrades), e que fará assim da outra uma espécie de “plágio por antecipação”. (SAMOYAUULT, 2008, p. 129).

Angústia da influência é uma obra lançada em 1973 e em 2011 Harold Bloom volta ao tema da influência em *A anatomia da influência* e afirma que:

A angústia da influência existe entre poemas, não entre pessoas. O temperamento e as circunstâncias determinam se um poeta posterior *sente* angústia em qualquer nível de sua consciência. Tudo o que importa para a interpretação é o relacionamento revisionário entre poemas conforme ele se manifesta em seus tropos, imagens, dicção, sintaxe, gramática, métrica e postura poética. (BLOOM, 2011, p.19).

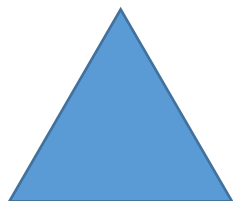
Colocação de efeito que necessita de abstração, uma vez que angústia é um sentimento humano, e, a rigor não poderia ser atribuído a um poema; afinal um poema não sente nada, ele apenas provoca sentimento.

Embora, na intertextualidade, a ideia de uma sobreposição de texto ganhe maior relevância do que a questão da influência, é inegável, ao menos do ponto de vista empírico deste autor, que existam certos “fundadores”, nomes que se tornam tão fortes, que quando os encaramos fica difícil não se perguntar “como era mesmo antes?”. São nomes que definem um estilo, nomes que recorremos para exemplificar, nomes como: Shakespeare, Monteverdi, The Beatles, Tom Jobim, Villa-Lobos, Stravinsky, Bob Dylan, C.G. Jung, Jimi Hendrix, Astor Piazzolla, Milton Nascimento, Machado de Assis, Van Gogh, Rolling Stones, Fernando Pessoa...seriam esses monumentos “poetas fortes”?

Umberto Eco, em seu livro *Ensaio sobre a literatura*, discorre sobre, e chama a atenção para a questão da influência de um autor A sobre B, sendo B um autor mais jovem do que A. Eco argumenta que é sempre necessário levar em conta a “cadeia de

influências precedentes”, dito de outra forma, a tradição cultural, e para esta denomina X.

X = rock and roll, R&B, Chuck Berry, Otis Redding, etc.



A - Keith Richards

B - Martinuci

A relação A/B pode colocar-se de várias maneiras: (1) B encontra alguma coisa na obra de A e não sabe que por trás existe X; (2) B encontra alguma coisa na obra de A e através da obra de A remonta a X; (3) B refere-se a X e somente depois percebe que X está na obra de A. (Eco, 2003, p.114)

Lucien Goldmann, filósofo francês de origem judaico-romena, para quem Julia Kristeva trabalhou como assistente logo que chegou a Paris, tinha, segundo relato de seu discípulo e também filósofo, o brasileiro Michael Löwy, uma visão bastante interessante sobre a influência. Perguntado sobre quem influenciou seu mestre, Löwy afirma:

Bem, Goldman tem uma crítica em relação ao conceito de influência: não se pode explicar um autor pelas influências que ele sofreu. A questão é: por que um autor escolheu alguns outros escritores, por que ele tomou estas opções? Algo lhe interessa e então ele vai reinterpretar esta obra. A influência não é uma recepção passiva, é uma opção ativa. (LÖWI, entrevista à Revista Filosofia, 30.04.2009).

De fato, a influência nasce da identificação, identificar-se com o outro implica escolha, escolhemos nossos mestres, e temos mestres que nos ensinam a distância, tal como Astor Piazzolla confidenciou a Igor Stravinsky, quando se encontraram pela primeira e talvez única vez “[...] o senhor foi meu grande mestre a distância”. (SOLARE, 2003, p. 13).

2.6 Interlúdio: sobre empréstimos e metáforas

No livro *Problemas da Poética de Dostoiévski* Bakhtin adverte que o uso do termo polifonia ou romance polifônico tem origem e valor metafórico:

Cabe observar que também a comparação que fazemos do romance do Dostoiévski com a polifonia vale como analogia figurada. A imagem da polifonia e do contraponto indica apenas os novos problemas que se apresentam quando a construção do romance ultrapassa os limites da unidade monológica habitual, assim como na música os novos problemas surgiram ao serem ultrapassados os limites de uma voz. Mas as matérias da música e do romance são diferentes demais para se falar de algo superior à analogia figurada, à simples metáfora. Mas é essa metáfora que transformamos no termo *romance polifônico*, pois não encontramos designação mais adequada. (BAKHTIN, 2011, p. 23 e 24).

E descreve, o que para ele, seria a essência da polifonia:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2011, p. 23).

Ainda no mesmo texto, Bakhtin segue fazendo empréstimo do termo musical para descrever o que considera “[...] o extraordinário dom artístico de ver tudo em coexistência e interação” (BAKHTIN, 2011, p. 34), que permitia a Dostoiévski “[...] ver coisas múltiplas e diversas onde outros viam coisas únicas e semelhantes” (BAKHTIN, 2011, p. 34). Ouvir vozes simultâneas mesmo em um discurso aparentemente “homofônico”, é indubitavelmente um empréstimo eficiente, pois Dostoiévski teria o poder de ver o mundo e as personagens com suas vozes distintas e por vezes contraditórias da mesma forma como um grande maestro pode ouvir a polifonia de vozes em uma composição orquestral, que difere consideravelmente do ouvinte leigo que distingue com clareza apenas a melodia acompanhada, o que, por conseguinte pode ser entendido – metaforicamente – como um discurso monológico. Este “dom” artístico de Dostoiévski é descrito da seguinte forma:

Esse dom especial de ouvir e entender as vozes de uma vez e simultaneamente, que só pode encontrar paralelo em Dante, foi o que permitiu a Dostoiévski criar o romance polifônico. A complexidade objetiva, o caráter contraditório e a polifonia de sua época, a condição de *raznotchinets*

e peregrino social, a participação biográfica sumamente profunda e interna da multiplanaridade objetiva da vida e, por último, o dom de ver o mundo em interação e coexistência foram fatores que criaram o terreno no qual medrou o romance polifônico de Dostoiévski. (BAKHTIN, 2011, p. 34).

Bakhtin faz uma grande citação do ensaio de Leonid Grossman, o qual também trata da relação entre a construção da composição formal literária e musical em Dostoiévski. Segundo este texto essa relação transcende a mera analogia e estaria no horizonte do escritor russo como fonte de inspiração para a elaboração de seu texto:

O próprio Dostoiévski também apontou essa sequência de composição e de uma feita estabeleceu a analogia entre seu sistema construtivo e a teoria musical das “passagens” ou contraposições. Na ocasião, estava escrevendo uma novela em três capítulos, diferentes entre si pelo conteúdo, mas com unidade interior. O primeiro capítulo é um monólogo polêmico e filosófico, e o segundo um episódio dramático, que prepara para o desfecho catastrófico do terceiro capítulo. Podem-se editar esses capítulos isoladamente? – Pergunta o autor. Eles interiormente dialogam, soam em motivos diferentes mas inseparáveis, que permitem uma substituição orgânica de tons, mas não a sua fragmentação mecânica. Pode-se decifrar, assim, a curta, mas significativa, indicação de Dostoiévski numa carta ao irmão, e referente à publicação que então se propunha das *Memórias do subsolo* na revista *Vriêmia*. A novela divide-se em três capítulos...O primeiro terá cerca 1 ½ folha.... Será preciso editá-los separado? Neste caso, provocará muitas zombarias, tanto mais que com os outros capítulos (os mais importantes) ele perde todo o seu suco. Você compreende o que é, em música, uma passagem. O mesmo ocorre no caso presente. No primeiro capítulo parece que há tagarelice, mas de repente essa tagarelice culmina numa inesperada catástrofe nos dois últimos capítulos. Aqui Dostoiévski revela grande sutileza, ao transportar para o plano da composição literária a lei da passagem musical de um tom a outro. A novela é construída na base do contraponto artístico. No segundo capítulo, o suplício psicológico da jovem decaída responde à ofensa recebida pelo seu supliciador no primeiro capítulo, e ao mesmo tempo se opõe, pela humildade, à sensação que ele experimenta do amor-próprio ferido e irritado. E isso constitui justamente o ponto contra ponto (*punctum contra punctum*), São vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema. Isso constitui precisamente a “polifonia”, que desvenda o multifacetado da existência e a complexidade dos sofrimentos humanos. “Tudo na vida é contraponto, isto é, contraposição” – escrevia em suas memórias um dos compositores prediletos de Dostoiévski – M. I. Glinka”, (GROSSMAN, apud BAKHTIN, 2011, p. 48/49).

Quando discorre sobre a novela *O Duplo*, de Dostoiévski, Bakhtin novamente faz empréstimo dos termos dissonância, contraponto, homofonia e polifonia para explicar o uso de diferentes vozes que se entrecruzam numa mesma voz:

Assim, toda a obra é construída como um contínuo diálogo interior de três vozes nos limites de uma consciência que se decompõe. Cada um de seus momentos essenciais se situa no ponto de cruzamento dessas três vozes e de sua angustiante e acentuada dissonância. Usando a nossa imagem, podemos dizer que isso ainda não é polifonia, mas também já não é homofonia. A mesma palavra, a mesma ideia e o mesmo fenômeno já são aplicados por três

vozes e cada uma soa de modo diferente. Um mesmo conjunto de palavras, tons, orientações interiores passa através de um discurso exterior de Goliádkin, através do discurso do narrador e do duplo, e essas três vozes estão voltadas umas para as outras, falam não uma sobre a outra, mas uma com a outra. Três vozes cantam a mesma coisa, não cantam em uníssono, cada uma canta a sua parte. (BAKHTIN, 2011, p. 253).

Mas para explicar a questão da ideia e da relação entre esta e o diálogo de vozes, de consciências, Bakhtin faz empréstimo também das artes plásticas, conforme se pode notar nesta passagem, na qual trata das ideias centrais das personagens Raskólnikov e Ivan Karamázov:

Essas duas ideias (a de Raskólnikov e a de Ivan Karamázov) recebem os reflexos de outras ideias, assim como na pintura, em consequência dos reflexos das tonalidades ambientes, uma certa tonalidade perde a sua pureza abstrata, mas em compensação começa a viver uma vida autenticamente pictórica. Se retirássemos essas ideias do campo dialógico e lhes déssemos uma forma teórica monologicamente acabada, que construções ideológicas pálidas e facilmente refutáveis obteríamos! (BAKHTIN, 2011, p. 100).

Importa ressaltar que esses empréstimos não servem apenas como metáfora para explicar procedimentos já realizados, mas são importantes também na elaboração de novas concepções para a elaboração de estéticas criativas. Tendo tido acesso a essas explicações, eu posso agora refletir sobre elas, e elas ressurgirão, virão à superfície novamente – consciente ou inconscientemente – num momento de criação; consciente se utilizada numa planificação e inconsciente se utilizada de modo espontâneo, o que acontece quando tais ideias e procedimentos já se encontram sedimentados como vocabulário apreendido.

No disco *Stilnovisti Intertextualité* a intertextualidade também tem valor metafórico, mas é uma metáfora que indica um caminho para a pesquisa artística, um norte para o acabamento de um produto que, em última instância, tem sua origem em um tempo muito anterior à própria ideia de se fazer um disco ou uma dissertação sobre o disco. Ao fazer uso dessa metáfora, quero indicar que uma voz começava a ser formada, fruto do amálgama de tudo o que seria fruído, saboreado, deglutido, estudado, analisado, racionalizado e internalizado.

3. INTERTEXTUALIDADE EM MÚSICA: ALGUNS EXEMPLOS

Mas criar não significa inventar. Toda criação é concatenada tanto por suas leis próprias quanto pelas leis do material sobre o qual ela trabalha. Toda criação é determinada por seu objeto e sua estrutura, e por isso não admite o arbítrio e, em essência, nada inventa, mas apenas descobre aquilo que é dado no próprio objeto. Pode se chegar a uma ideia verdadeira, mas esta tem a sua lógica, daí não poder ser inventada, ou melhor, produzida do começo ao fim. Do mesmo modo não se inventa uma imagem artística, seja ela qual for, pois ela também tem a sua lógica artística, as suas leis. Quando nos propomos uma determinada tarefa, temos de nos submeter às suas leis. (BAKHTIN, 2011, p. 73-74).

Os exemplos descritos nesse capítulo são, majoritariamente, observados na chamada música popular. Desde o início entendi que este seria o meu modelo por ser a área em que atuo. Do ponto de vista estritamente teórico o que realmente me guiou foram os textos sobre intertextualidade e dialogismo provenientes da literatura e da crítica literária. Os mais importantes, os mais relevantes dentro de minha pesquisa foram os textos de Mikhail Bakhtin, Tiphaine Samoyault e Affonso Romano de Sant'Anna. Por meio destes textos consegui obter compreensão suficiente para perceber que a intertextualidade era algo não exatamente a ser buscado, mas que simplesmente já estava presente em meu trabalho. A diferença é que ao tomar consciência disso, procurei trabalhar um tipo específico de ação intertextual: aquela que joga com a memória do receptor, ou seja, a citação localizável. Por que se deu tal opção? Mais de uma razão. Uma delas é o fato de que em uma concepção de intertextualidade não restritiva, tudo seria intertextualidade em uma composição musical: no sistema ocidental temos apenas 12 notas e uns poucos acordes – maiores, menores, diminutos, aumentados e suspensos – e, além disso, cada estilo musical tem sua própria gramática, com acordes, harmonias e soluções típicas, clichês, fraseados, etc. Em uma concepção não restritiva o mero fato de seguir uma tradição musical seria intertextualidade. Não se discute aqui a validade de tal argumento. Pode ser mesmo – em uma concepção ampla – aceito como intertextualidade. Daí a importância das concepções restritas propostas por Gérard Genette, em sua obra *Palimpsestos*, na qual estabelece cinco diferenciações intertextuais, ou melhor, transtextuais, que é o termo utilizado na referida obra. Mas antes de lista-las é mister colocar a definição do próprio Genette para o termo transtextualidade. Ele escreve: “[...] transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos””. (GENETTE, 2010, p. 13). A seguir uma breve definição dos tipos propostos

por Genette. A primeira delas é a intertextualidade, para a qual Genette condiciona a presença efetiva de um texto em outro, daí a restrição:

Sob sua forma mais explícita e mais literal, [...] a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sob uma forma menos explícita e menos canônica, a do plágio (em Lautréamont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sob uma forma ainda menos explícita e literal, a da alusão, isto é, de um enunciado, cuja plena inteligência supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro ao qual remete necessariamente uma ou outra de suas inflexões, que, de outro modo, não seria aceitável. (GENETTE apud SAMOYAUULT, 2008, p. 31).

A paratextualidade, o segundo tipo, é definido pelo autor como uma relação mais distante e menos explícita, sendo formada por:

Título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (GENETTE, 2010, p. 15).

O terceiro tipo Genette nomeia metatextualidade, e o define como:

[...]a relação, chamada mais correntemente de “comentário”, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo. (GENETTE, 2010, p. 16).

O quarto tipo, hipertextualidade, é o tema central de Palimpsestes:

Chamo então hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples (diremos daqui para frente simplesmente transformação) ou por transformação indireta: diremos imitação. (GENETTE, 2010, p. 22).

O quinto tipo, architextualidade, é considerado por Genette, como o mais implícito e abstrato:

Trata-se aqui de uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em Poesias, Ensaio, o Roman de la Rose, etc., ou mais frequentemente, infratitular: a indicação Romance, Narrativa, Poemas, etc., que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico. (GENETTE, 2010, p. 17).

Para Tiphaine Samoyault, Palimpsestes, tem grande importância pois:

[...] Gérard Genette distingue dois tipos de relações outrora confundidas, sob as duas categorias de intertextualidade e de hipertextualidade, separadas sob pretexto de que uma designa a copresença de dois textos (A está presente com B no texto B) e outra, a derivação de um texto (B deriva de A mas A não está efetivamente presente em B). (SAMOYAUULT, 2008, p. 31)

A definição de intertextualidade proposta por Genette é consoante com a minha afirmação de que a intertextualidade no disco *Stilnovisti Intertextualité* se encontra sobretudo nos arranjos, pois ali o artifício utilizado é sempre o da alusão, citação e no caso específico de *Os Rios*, pastiche. Cabe ir adiante e classificar a intertextualidade presente nas canções utilizando os parâmetros propostos por Affonso Romano de Sant'Anna em seu ensaio *Paródia, paráfrase & cia.*

Faz-se necessário sintetizar a proposta de Sant'Anna no referido ensaio: ele parte da dicotomia entre paródia e estilização, presente nos textos de Tynianov e Bakhtin, e introduz dois conceitos complementares: paráfrase e apropriação. O autor demonstra estar ciente da dificuldade de lidar com o assunto, sabe que não há definição estanque; que estamos diante de um fenômeno multifacetado, no qual há manchas e sobreposições entre as definições. Faz então a opção de partir da polarização dualística entre paródia e paráfrase, esse dualismo é exposto por meio de termos contrastantes:

PARÓDIA	PARÁFRASE
Novo	Idêntico
Diferente	Semelhante
Novo paradigma	Velho paradigma
Evolução	Já estabelecido
Contra-ideologia	Ideologia dominante
Descontinuidade	Continuidade
Deslocamento	Condensação
Deformação	Reforço
Caráter contestado	Caráter ocioso
Jogo demoníaco/divisão	Jogo celestial/unidades
Contra-estilo	Pró-estilo

Ao longo do texto Sant’Anna vai se aprofundando nos termos e apresentando uma visão cada vez mais nuançada. Passa do dualismo entre paródia e paráfrase e apresenta, em seu segundo modelo, um terceiro elemento: a estilização. Introduz então a noção de desvio e propõe “[...] a paráfrase surge como um *desvio mínimo*, a estilização como um *desvio tolerável*, e a paródia como um *desvio total*. (SANT’ANNA, 1998, p.38). Em seu terceiro modelo, surge a apropriação (identificada com a colagem), um quarto termo. O autor divide os quatro termos – paráfrase, estilização, paródia e apropriação – em dois conjuntos: *conjunto das similaridades* e *conjunto das diferenças*, sendo o primeiro constituído pela paráfrase e estilização e o último pela paródia e apropriação. Diferença e similaridade são termos caros ao autor, presentes ao longo de todo o ensaio. Sant’Anna, porém, faz questão de advertir que é possível utilizar um ou outro dos modelos que propõe, ou todos ao mesmo tempo e que:

Em todos esses modelos expostos, há a intenção de indicar a flexibilidade do raciocínio, exigindo sempre do analista uma construção e uma invenção teórica à altura dos textos que surgirem. Pois qualquer modelo estático seria uma camisa-de-força que empobreceria a leitura. E a leitura deve antes ser tão criativa quanto à escritura. (SANT’ANNA, 1998, p. 82).

Neste mesmo trabalho me encontrei na situação de recorrer a esta “invenção teórica” de que fala Sant’Anna. Tive que criar os termos “intertexto verificado” e “intertexto deliberado”, os motivos para isso são explicados mais adiante, no capítulo sobre a análise do disco.

Exemplo 1 – Sting: *Russians*. O compositor inglês utiliza a intertextualidade com frequência em seu trabalho, desde citações a Shakespeare em *Consider me gone* e *Bring on the night* (que tem arpejos inspirados em Villa-Lobos⁷) a inspiração em livros; Jung em *Synchronicity* e Anne Rice (*Entrevista com um vampiro*) em *Moon over Bourbon Street*. Sting não faz segredos de seus intertextos, as informações estão disponíveis na contracapa de seus discos ou explicitas no próprio título, como por exemplo, na foto da capa do álbum *The Police Synchronicity*, na qual aparece lendo o

⁷ A afirmação é de Andy Summers, arranjador da parte de guitarra na canção. Andy Summers estudou violão erudito e é grande apreciador de música brasileira. Summers cita Villa-Lobos e sua relação com *Bring On The Night* em entrevista à Jools Holland em um programa da BBC.

<https://www.youtube.com/watch?v=YFWj8JIPLI8> – visualizado pela última vez em 01/01/17

algum, trata-se do mesmo motivo e assim classificaríamos como um caso de paráfrase; entretanto, levando em consideração o contexto da canção como um todo e o fato do motivo ter dado origem a linha vocal, já teríamos um caso de estilização, com um desvio um pouco maior. Em todo o caso, a canção repousa no conjunto das similaridades.

Exemplo 2 – Vitor Ramil: *Café da manhã e De banda*. O compositor gaúcho é outro aficionado do uso de intertextualidade. Em *Café da manhã*, responde a Jacques Prévert, mas mudando o ponto de vista da narrativa e o contexto. Em *Déjeuner du matin*, clássico poema de Prévert sobre o café da manhã de um casal, a narrativa pertence a mulher e o contexto é a ida do seu amante à guerra; eles não se falam, nem se olham porque frente a tragédia da guerra não há muito o que se fazer, e ela chora quando ele se vai sem nada dizer. Vitor Ramil reutiliza as mesmas imagens, rearranja as palavras trocando-as de lugar e contexto, e passa a narrativa para o homem, que observa as ações de sua amante e não parece disposto a chorar; há uma guerra, mas trata-se de uma guerra conjugal. O grau de desvio atingido permite classificar esta versão como uma paródia em relação ao texto original.

***Déjeuner du matin* (Jacques Prévert)**

*Il a mis le café
 Dans la tasse
 Il a mis le lait
 Dans la tasse de café
 Il a mis le sucre
 Dans le café au lait
 Avec la petite cuiller
 Il a tourné
 Il a bu le café au lait
 Et il a reposé la tasse
 Sans me parler
 Il a allumé
 Une cigarette
 Il a fait des ronds
 Avec la fumée
 Il a mis les cendres*

Dans le cendrier
Sans me parler
Sans me regarder
Il s'est levé
Il a mis
Son chapeau sur sa tête
Il a mis
Son manteau de pluie
Parce qu'il pleuvait
Et il est parti
Sous la pluie
Sans une parole
Sans me regarder
Et moi j'ai pris
Ma tête dans ma main
Et j'ai pleuré.

(PRÉVERT, 1972, Editions Gallimard)

Café da manhã (Vitor Ramil)

Ela vem pra mesa de manhã
 Põe na taça um pouco de café
 Ela pega o leite que eu fervei
 E enche a taça tanto quanto der
 Sem me falar
 Sem me olhar
 Põe açúcar no leite com café
 Mexe bem devagar com a colher
 Bebe tudo com a calma que não tem
 Não me olha
 Não diz nada

Ela esquece o gosto do café
 Põe os olhos vagos no jornal
 Ela pega a parte que eu já li

E abre como um muro entre nós
Sem me falar
Sem me olhar
Pega e ascende um cigarro teatral
Solta anéis de fumaça pelo ar
Bate a cinza com a calma que não tem
Não me olha
Não diz nada

É, tudo o que ela quer
É me ver chorar
Mas chorar de manhã
É tão fácil eu quero é mais

Ela sai da mesa do café
Põe no espelho a cara e se acha bem
Ela veste um lance pra sair
E por cima a capa que eu dei
Sem me falar
Sem me olhar
Abre a porta num gesto natural
Olha a rua olha as horas olha o céu
Sai na chuva com a calma que não tem
Não me olha
Não diz nada

É, tudo o que ela quer
É me ver chorar
Mas chorar de manhã
É tão pouco o que eu quero é mais
Tudo o que ela quer
É me ver chorar
Mas chorar de manhã
É tão fácil eu quero é mais

(RAMIL, 2013, p. 207)

Em *De banda*, o intertexto é com a composição *A banda*, de Chico Buarque. O método e o efeito alcançado (paródia) são parecidos com o exemplo anterior. Há deslocamentos e reiteraões de imagens ao longo de toda a canção. De saída, já existe uma transformação no significado do título: apenas trocando o artigo definido “A” pela preposição “De”, Ramil consegue um sentido completamente diverso, quem passa já não é a banda, mas o próprio casal que “vai dar uma **banda** lá fora”, quer dizer vai sair para dar uma volta e quem vem observar o casal falando coisas de amor é a própria lua. Os termos “sofrida”, “alegre”, “desencanto”, “lugar” etc., aparecem em ambas as canções, mas com os deslocamentos e as diferenças de contexto, ganham novos sentidos. Abaixo as versões de ambas as letras.

A banda (Chico Buarque)

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contava as estrelas parou
Para ver, ouvir e dar passagem
A moça triste que vivia calada sorriu
A rosa triste que vivia fechada se abriu
E a meninada toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
A moça feia debruçou na janela
Pensando que a banda tocava pra ela
A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu
A lua cheia que vivia escondida surgiu
Minha cidade toda se enfeitou

Pra ver a banda passar cantando coisas de amor
Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou

E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor

(BUARQUE, 1966 – retirado do sítio oficial do compositor)⁸

De banda (Vitor Ramil)

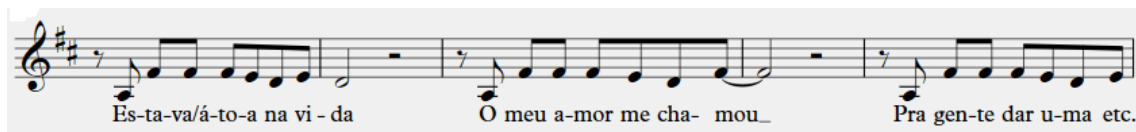
Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra gente dar uma banda lá fora
Falando coisas de amor, coisa de amor
Nenhuma imagem sofrida
Nos despedimos da dor
Pra dar a banda da forma mais leve
Falando coisas de amor, coisas de amor
Ela que era triste riu
Antes tão fechada aos poucos se abriu
Sou um velho fraco, eu sei
Mas me fiz de moço
E doido dancei, dancei
Fui faroleiro engraçado
Fui homem sério também
Ela contava as estrelas sem pressa
Com olhos de vai e vem, olhos de vai e vem
A nossa marcha era alegre

⁸ <http://www.chicobuarque.com.br/> visualizado pela última vez no dia 01/01/17

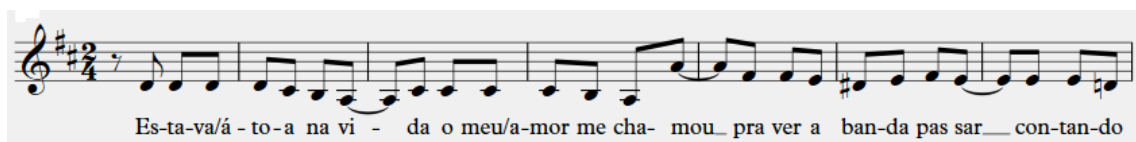
A lua cheia chegou
 Pra ver a gente de banda na rua
 Falando coisas de amor, coisas de amor, coisas de amor
 Ela que era triste riu
 Antes tão fechada aos poucos se abriu
 Sou um velho fraco, eu sei
 Mas me fiz de moço
 E doido dancei, dancei
 Depois jamais desencanto
 O que era doce durou
 Trocamos nossos antigos lugares
 Por um que nos encantou, que nos encantou
 Vivemos no mesmo canto
 Em nenhum canto uma dor
 É como a gente de banda lá fora
 Falando coisas de amor, coisas de amor, coisas de amor.
 (RAMIL, 2013, p. 150)

Em *De Banda*, Vitor Ramil também se serviu da melodia original para criar sua composição. Toda a linha melódica vocal é formada por variações do motivo inspirado na composição original de Chico Buarque:

Exemplo 3 – Parte vocal de *De Banda*, de Vitor Ramil.



Exemplo 4 – Parte vocal de *A Banda*, de Chico Buarque.



Em sua composição, Ramil não utiliza o primeiro grau do acorde para iniciar sua melodia, mas o motivo rítmico-melódico é claramente derivado da melodia original de Chico Buarque. Em vez de desenvolvê-la de modo similar, Ramil atém-se apenas ao

motivo inicial “Estava à toa na vida” - que é a única frase utilizada *ipsis litteris* em toda a criação - e deste motivo derivam todas as outras frases melódicas da parte A da canção. Para obter este efeito a pausa logo após a palavra “vida” foi fundamental, porque finaliza um motivo e inicia-se um outro, tendo este como padrão, mas acrescido de pequenas variações. A maneira como Vitor Ramil harmoniza sua composição não guarda relação com a harmonia de Chico Buarque, e é por meio da harmonia, com a linguagem harmônica que lhe é peculiar, que Vitor Ramil deixa claro a sua assinatura. Entretanto não há como deixar de perceber a presença de Chico Buarque. Até porque Vitor Ramil faz questão de deixar isso claro pois é justamente a simultaneidade, a copresença de uma canção na outra que interessa na ação intertextual.

Exemplo 3 – Bob Dylan: *My wife’s home town*. Os empréstimos chegaram a tal ponto nesta canção que Bob Dylan e Robert Hunter optaram por creditar Willie Dixon como coautor de *My wife’s home town*. Muitos fazem uma analogia na qual o arranjo seria a roupa de uma canção, tanto que muitas vezes se diz que determinada canção ganhou “uma nova roupagem”. Assim, o arranjo de *My wife’s home town* poderia, como metáfora, ser entendido como uma roupa emprestada, algo elegante, com o qual quem faz o empréstimo o faz com a intenção de causar alarde. No caso a roupa emprestada é usada, antiga, dos anos 1950. Seria como usar aquele lindo casaco que você encontrou guardado no guarda-roupa de seu avô. Algo que tem aquela classe e bom gosto da costura antiga, que já não existe mais em lojas *prêt-à-porter*, com suas roupas genéricas. O belo casaco em questão é a gravação de Muddy Waters para *I just want to make love to you*, lançada em 1954, uma composição original de Willie Dixon. Muitos dos detalhes do arranjo original reaparecem na canção lançada por Bob Dylan em 2009, *riffs* de guitarra, linha de baixo, levada de bateria, tudo está presente, e, no entanto, estamos diante de uma outra canção!

Exemplo 5 – *Motivo do contrabaixo e da guitarra presente em ambas as canções.



Com o mesmo arranjo e harmonia (mais fundamentada em um motivo* ou *riff*, do que propriamente nos acordes) de *I just want to make love to you*, Dylan em *My wife's home town* procurou diferenciadores na instrumentação de sua versão. Assim em *I just want to make love to you* a instrumentação consiste em: voz, guitarra, baixo acústico, bateria, harmônica e piano, sendo o piano o primeiro instrumento a aparecer e tendo presença marcante no arranjo, o solo cabe a harmônica. Em *My wife's home town* a instrumentação é a seguinte: voz, acordeom, baixo, bateria, órgão, duas guitarras; o acordeom atua em substituição ao piano e a harmônica, cabendo a este instrumento o solo principal. O acordeom foi tocado por David Hidalgo (Los Lobos); é um elemento que, em um primeiro momento causa certo estranhamento, mas que em seguida, torna-se bastante natural, até porque está presente em todas as faixas do disco *Together Through Life* (Bob Dylan 2009); o timbre tão característico deste instrumento distânciava um pouco uma canção da outra, na canção de Dylan não ouvimos o ataque percussivo do piano e sim as notas mais longas e com maior poder de sustentação do acordeom. Outro diferenciador é a estrutura que, por apresentar um texto poético bem mais elaborado e extenso - isso está dentro do esperado, afinal no ano de 2016 Bob Dylan recebeu o Nobel de Literatura – foi ampliada. A forma na canção de Willie Dixon é: A B A; e na canção de Dylan é: A A B A B A. No entanto é possível estabelecer um diálogo entre as letras: Dixon não quer escravizar sua esposa, quer apenas fazer amor com ela. Dylan apresenta um homem escravizado pelo fogo sexual de sua esposa e relata:

She can make you steal, make you rob, give you the hives, make you lose your job. Make things bad, she can make things worse, she got stuff more potente than a gypsy curse” (DYLAN, 2009, *Together Through Life* CD).

É um intertexto que de certa forma responde ao texto anterior; a posição de comando mudou na relação. O domínio agora é feminino, e mesmo se sentindo presa, o homem não se mostra disposto a viver sem sua mulher. Isso fica claro, pois ele afirma que o amor por sua mulher é tudo o que ele conhece. E por ela pode chegar a cometer absurdos, até matar alguém se for necessário. Assim sendo, do ponto de vista estritamente literário, ou seja, a letra da canção, trata-se de uma paródia; do ponto de vista musical, seguramente de uma paráfrase, com um desvio mínimo possível em relação ao arranjo original. O maior diferenciador entre ambas as canções é a linha melódica da canção, por isso é coerente a metáfora da vestimenta emprestada. Como

afirmado anteriormente, há casos de manchas e sobreposições, a linha melódica vocal é uma estilização em relação a composição original. Então aqui temos paródia, paráfrase e estilização combinadas.

Exemplo 6 – Linha melódica vocal de *My wife's home town*.



Exemplo 7 – Linha melódica vocal de *I just want to make love to you*, na versão de Muddy Waters.



Together Through Life é um disco que pode ser analisado pelo seu viés dialógico e intertextual: dialoga com o passado sem ser passadista. É uma espécie de tributo, de recapitulação ao que houve de melhor na canção americana no século XX e os estilos estão todos lá: *blues, gospel, rock 'n' roll, country, folk, jazz*. Uma curiosidade é que justamente em um disco no qual Dylan deixa de lado qualquer pretensão em adequar-se a sonoridade vigente é que ele chega, depois de um longo hiato, ao primeiro lugar⁹ simultaneamente nos Estados Unidos e no Reino Unido, além de vários outros países. Abaixo as letras de ambas as canções:

⁹ Fonte: <http://www.billboard.com/articles/news/268711/bob-dylan-bows-atop-billboard-200> visitado pela última vez no dia 05/01/17

I just want to make love to you (Willie Dixon)

*I don't want you be no slave
I don't want you to wake all day
I don't want you to be true
I just want to make love to you*

*I don't want you to wash my clothes
I don't want you to keep our home
I don't want your money too
I just want to make love to you
Love to you, love to you, love to you*

*They tell about the way that you switch and walk
Now I can see by the way you baby talk
Now I can know by the way you treat your man
That I could love you baby until the cryin' shame*

*I don't want you to cook my bread
I don't want you to make my bed
I don't want to because I'm sad and blue
I just want to make love to you
Love to you, love to you, love to you*

(DIXON, 1954)

My wife's home town (Bob Dylan / Robert Hunter / Willie Dixon)

*Well, I didn't come here to deal with a dog gone thing
I just came here to hear the drummer's cymbal ring
There ain't no way you can put me down
I just wanna say that hell's my wife's home town*

*Well, there's reasons for that and reasons for this
I can't think of any just now, but I know they exist
I'm sittin in the sun 'till my skin turns brown
I just wanna say that hell's my wife's home town, home town, home town*

*She can make you steal, make you rob
 Give you the hives, make you lose your job
 Make things bad, she can make things worse
 She got stuff more potent than a gypsy curse*

*One of these days I'll end up on the run
 I'm pretty sure she'll make me kill someone
 I'm going inside, roll the shutters down
 I just wanna say that hell's my wife's home town*

*Well, there's plenty to remember, plenty to forget
 I still can remember the day we met
 I lost my reasons long ago
 My love for her is all I know*

*State gone broke, the county's dry
 Don't be lookin' at me with that evil eye
 Keep on walking, don't be hanging around
 I'm tellin' you again that hell's my wife's home town
 Home town, ha ha, home town
 (DYLAN; HUNTER; DIXON, 2009).*

Exemplo 4 – Vanilla Ice: *Ice Ice Baby*.

Até aqui tratamos de exemplos intertextuais conscientes. Há um estilo musical que durante um bom período se fundamentou em colagens (*sampler*) e sobreposições: o *rap*. Não é possível afirmar categoricamente que seus produtores, no geral, tenham ou não conhecimento do conceito de intertextualidade. No entanto seria difícil negar que a despeito disso suas ações não sejam intertextuais. O *sampler* pode ser entendido com uma técnica de apropriação. No caso específico de *Ice ice baby*, é, melhor dizendo, era possível perceber uma ideia de deslocamento. Isso porque temos um *riff* de um clássico do *rock* em um *rap*; atualmente isso se tornou lugar comum, mas não era visto dessa forma quando de seu lançamento, no ano de 1989. Percebe-se então que essas definições também são transitórias; o que é considerado dicotômico em um momento histórico em outro pode simplesmente deixar de sê-lo, uma vez que estilos

aparentemente (e só aparentemente, no caso do *rock* e do *rap*) antagônicos, em um dado momento se amalgamam; desta forma a paródia saltou para a paráfrase. Vanilla Ice (Robert Van Winkle) foi eventualmente processado e teve de pagar direitos autorais e incluir os componentes do grupo Queen e David Bowie como coautores da composição. Não se trata apenas de reproduzir as ideias musicais regravando-as, ou seja, tocando-as novamente; neste caso foi utilizado dois compassos da gravação original, transformando-os em *loop*, ou seja, repetindo-os ao longo de toda a gravação por meio de “colagem”.¹⁰

Exemplo 8 – Motivo/riff de *Under pressure* (Queen/David Bowie).



Exemplo 9 – Motivo/riff de *Under pressure* (Queen/David Bowie) utilizado via *sampler* por Vanilla Ice em *Ice ice baby*. Há uma pequena variação, em vez de uma pausa de semínima após a nota lá, aparece uma pausa de colcheia e a nota ré antecipando a reexposição do motivo.



Este é um fato que nos interessa porque o plágio é também admitido como uma forma intertextual:

“A citação, a alusão, o plágio, a referência, todos inscrevem a presença de um texto anterior no atual. Essas práticas de intertextualidade dependem pois da copresença entre dois ou vários textos, que absorvem mais ou menos o texto anterior em benefício de uma instalação da biblioteca no texto atual ou, eventualmente, de sua dissimulação. (SAMOYAUULT, 2008, p. 48)

Tanto em literatura quanto em música, “A apropriação total explica que questões jurídicas sejam levantadas a seu respeito, já que se coloca em causa, mais ou menos

¹⁰ Sampler é atualmente um software que recolhe amostras de sons gravados, os quais podem ser retrabalhados, “colados” e usados em como base em outras gravações, gerando novas peças musicais.

legitimamente, a propriedade literária [...]” (SAMOYAUULT, 2008, p. 51). No caso, a propriedade intelectual como um todo. Não são poucos nem infrequentes os casos de plágio na música popular, mas não está no escopo desse trabalho discutir a questão ética que envolve o plágio. Entretanto, é interessante notar que, quando há consentimento e crédito pela utilização de um empréstimo, o termo plágio sequer é utilizado. *My wife's home town*, um dos exemplos intertextuais citados acima é um caso; Madonna também recebeu autorização e creditou os compositores do grupo Abba pelas amostras de *Gimme! Gimme! Gimme! (A man after midnight)* usadas na produção do hit mundial *Hung up*¹¹, faixa do disco *Confessions On a Dance Floor*, lançado em 2005.

3.1. Outros exemplos

Há um tipo de intertextualidade em música que não se fundamenta nas práticas de citação e alusão a aspectos harmônicos ou melódicos. É um tipo de evocação/remissão pela similaridade na sonoridade; instrumentação; tipo de equipamento; critérios utilizados na microfonação, gravação, mixagem e masterização; utilização de amplificadores típicos, pedais específicos; enfim, algo como a utilização de instrumentos de época na música antiga de concerto. Ela acontece também por uma alusão a aspectos de fraseado, a chamada “pegada” ou mesmo maneirismos de um músico ou cantor que tem uma marca pessoal muito forte e que por isso são imitados, exercem grande influência e são considerados “ícones” de determinados estilos; é possível citar exemplos como Jimi Hendrix, Jimmy Page, Keith Richards, Mick Jagger, Astor Piazzolla, Tom Jobim, Paul McCartney, James Brown, etc. Partindo dessa premissa, um grupo pode evocar um outro mediante tais aspectos, por exemplo, tocar a bateria com o “peso” de um John Bonham; utilizar um baixo da mesma marca e modelo de Paul McCartney; a afinação aberta e os modelos de acordes de Keith Richards; o piano econômico de Tom Jobim, os maneirismos vocais de Billie Holiday ou Tom Waits, etc. Mesmo certos modelos e marcas de instrumentos – e consequentemente seus timbres – especialmente a guitarra no mundo do rock estão associadas a alguns músicos famosos do gênero; assim Keith Richards e Andy Summers estão associados a Fender Telecaster; Jimmy Page e Slash a Gibson Les Paul; Jimi Hendrix, Jeff Beck e Stevie

¹¹ *Hung up* foi creditada da seguinte forma: Madonna, Stuart Price, Benny Andersson e Björn Ulvaeus, os dois últimos, integrantes do grupo sueco ABBA.

Ray Vaughan a Fender Stratocaster; Brian Setzer, Billy Duffy (The Cult) a Gretsch; Paul McCartney ao baixo Hofner (apelidado de “Beatle Bass”), e assim por diante.

Então não se trata de um *riff*, um motivo, uma melodia ou sequência de acordes que possam ser localizados especificamente nesta ou naquela canção, mas sim em um *modus operandi* como um todo, ou seja, é uma alusão, ou evocação tanto ao modo de fazer quanto as ferramentas de produção como um todo, um intertexto “a”, no sentido de “à moda de”.

Um exemplo prático: o U2 emula Led Zeppelin em *Bullet the blue sky*, faixa do disco *The Joshua Tree*, utilizando os maneirismos de Jimmy Page e John Bonham, com o cuidado de buscar semelhança na maneira de mixar, de lidar com os pedais, bottleneck, ruídos, captação de bateria, etc.; assim quando gravamos “Um Deus também é o vento” buscamos seguir critérios semelhantes porque a intenção era evocar tanto um grupo quanto outro.

Uma outra forma encontrada para criar um intertexto e fazer uma remissão a linguagem de um artista é o ato de convidar o próprio intertextualizado para participar da produção de um produto artístico. Para fazer uma remissão a *disco music* dos anos 1970 o duo francês Daft Punk seguiu esse caminho e convidou o produtor e guitarrista Nile Rodgers para produzir e tocar em *Get Lucky*¹² e *Lose yourself to dance*, ambas as faixas soam muito similares aos hits do grupo Chic, grupo de Nile Rodgers com Bernard Edwards; e a guitarra de Nile Rodgers é fundamental na obtenção desse resultado; seu estilo de tocar é bastante pessoal e reconhecível em praticamente todos os hits que produziu, seja em *Let’s dance* de David Bowie, *Notorious* do Duran Duran ou *Original Sin* de INXS. Daft Punk deixou o intertexto ainda mais claro ao convidar Nile Rodgers para participar do vídeo clipe da canção, inclusive usando a mesma guitarra transparente que usou no vídeo de *Le freak*, clássico *disco* do Chic, lançado em 1978. No cinema, Quentin Tarantino conseguiu um efeito intertextual parecido ao convidar

¹² Get Lucky recebeu o *grammy* de música do ano em 2013. Em entrevista concedida ao jornalista Carlos Albuquerque (O Globo) Nile recorda o convite da dupla francesa “ Eles me falaram: “Nile, queremos que você toque como fazia no Chic”. [...] E foi assim que nasceu Get Lucky.

<http://oglobo.globo.com/cultura/nile-rodgers-fala-sobre-daft-punk-cancer-parceria-com-jota-quest-10783074> acessado pela última vez em 20/01/17. Song of the year Grammy 2014

<https://www.grammy.com/awards/56th-annual-grammy-awards> acessado pela última vez em 20/01/17.

David Caradine, famoso por ter encarnado o personagem *Kung Fu* em série homônima da década de 1970 para participar dos filmes *Kill Bill* volume I e volume II, que por meio da intertextualidade prestava tributo aos filmes de artes marciais das décadas de 1960 e 1970. Em *Stilnovisti Intertextualité* essa forma de remissão foi utilizada em *Sweet Flower*, para a qual convidei Arrigo Barnabé para escrever o arranjo de cordas; como entendi que isso não fosse o suficiente para fazer uma remissão a linguagem do compositor paranaense, pedi a ele que compusesse um prelúdio no qual ficasse evidente a sua linguagem artística. Dessa forma conseguimos um contraste entre o prelúdio que faz uso de uma linguagem mais experimental e dissonante com a parte em que começa a canção per se, sendo esta mais romântica, mais próxima da linguagem de Antonio Carlos Jobim e Debussy, ao menos é o que busquei evocar com o tipo de harmonia presente na canção, com acordes com sextas e nonas e movimentos paralelos.

4. INTERTEXTUALITÉ, O DISCO

Há uma imagem do conhecido *cartoon* americano *The Simpsons*, no qual os personagens estão atravessando uma rua, sobre a faixa de pedestres. Mas essa imagem “esconde” uma outra: tal qual uma holografia que é comumente encontrado em livros infantis, no qual, conforme a manipulamos, vemos surgir uma outra imagem que se revela por baixo. Mas esse artifício, no caso aludido, não acontece dessa forma. A imagem que se forma sobreposta ou justaposta à que estamos vendo é produzida pela memória. Isso acontece porque ser uma imagem ícone da cultura pop que vem sendo utilizada de forma recorrente e de forma deliberada. Trata-se dos Beatles atravessando a *Abbey Road*. Portanto, ao vermos os Simpsons, não estamos vendo apenas os Simpsons, estamos vendo os Beatles, ainda que eles não estejam em frente aos nossos olhos, eles estão lá, porque “nós os vemos” por meio da memória, por um artifício de remissão, de alusão. Isto serve como metáfora para exemplificar a forma de intertextualidade mais recorrente utilizada no disco *Stilnovisti Intertextualité*, que é ao mesmo tempo, fruto de minha pesquisa sobre a intertextualidade e análise intertextual de seu resultado. Assim sendo, quando, por exemplo, alguém – e alguém do público ao qual o disco é direcionado, pois isso é fundamental na questão intertextual – escuta a canção *Os rios*, esse alguém está escutando a um só tempo a uma canção do Stilnovisti e a uma remissão aos Rolling Stones, os Rolling Stones se revelam simultaneamente nessa canção por meio de remissões ao modo de tocar bateria de Charlie Watts e sobretudo aos *riffs* de Keith Richards. Assim como na imagem dos personagens atravessando a rua não há um *Beatle* sequer, também não há nenhuma colagem ou *sampler* dos Rolling Stones, há uma estilização. Por que estilização? Porque não é um empréstimo direto, não é um plágio, não há *riff* algum exatamente igual em nenhuma das canções dos Rolling Stones. Isso acontece porque o *riff* foi amalgamado a uma melodia de Bach, assim encontramos já um diálogo entre a composição original, os *riffs* de Keith Richards e a bateria de Charlie Watts e a melodia da *Musette* de Bach...isso exemplifica o modo como o intertexto foi entendido e utilizado pelo compositor no disco e nesse texto. Não se trata de uma mera repetição de clichês ou modelos de arranjos, isso seria simplesmente manipular um vocabulário pertencente a uma determinada linguagem musical. No plano literário, quando Maurício de Souza utiliza o dialeto caipira para o personagem Chico Bento, ele não está “intertextualizando” com um outro texto, está simplesmente utilizando o vocabulário pertencente a um determinado grupo social.

Utilizar, por exemplo, uma batida típica de rock ou de samba, não transforma necessariamente essa utilização em uma ação intertextual **localizável** especificamente em uma obra e apenas naquela obra; porque tal batida poderia ser encontrada em centenas de outras composições musicais. Entretanto, ao utilizar uma batida específica, sobretudo uma que traz elementos diferenciais, e reproduzir esses elementos em um arranjo, aí já acontece uma remissão. Foi minha opção, por exemplo, na canção *Mikrokosmos*, em que foi utilizado um elemento marcante e diferencial de uma condução de bateria – um tipo de virada – presente na gravação original da canção *I heard through the grapevine*, de Marvin Gaye. À guisa de exemplificação, cito a utilização recorrente da bateria gravada por Roger Taylor, do grupo Queen, na canção *We will rock you*; ela aparece, por exemplo, na gravação de *Você ainda pode sonhar*, versão do grupo IRA para a canção dos Beatles *Lucy in the sky with diamonds*; foi sampleada e utilizada também em um *jingle* de um candidato a vereador na cidade de Curitiba, nas eleições de 2016¹³. O intuito em ambos os casos foi o mesmo que está presente no disco *Intertextualité*: criar um vínculo afetivo com a memória do ouvinte; estabelecer este vínculo a partir de uma ideia de “pontos em comum”, de empatia, de reconhecimento quase tribal, do tipo, temos os mesmos gostos, torcemos para o mesmo time, habitamos a mesma região, etc. Essa é a ideia central que permeia todo o disco, e a intertextualidade é o artifício utilizado para a obtenção/construção desse sentimento. Existe um aspecto de jogo na intertextualidade e aqui o jogo intertextual se dá entre memória do compositor e a memória dos possíveis ouvintes das canções. Assim, em *Um deus também é o vento*, a piscadela é um *riff* da canção *Ramble on* do grupo britânico Led Zeppelin, escondido no meio de uma passagem harmônica, aparecendo apenas uma vez justamente na frase vocal “nunca duas vezes no mesmo lugar”. É uma piscadela porque somente um *connaisseur* do grupo se dará conta do intertexto. Uma piscadela entre iniciados, como quem dissesse: “pegou, né?”. É um jogo. Intertexto e memória.

Em relação à memória, neste trabalho, há a proposta de que o *rock*, em um nível internacional, e a canção popular brasileira, em um nível nacional, já possuem uma

¹³ O *jingle* utilizava um *sampler* da bateria de *We will rock you* e uma voz entoava, mais precisamente gritava, o texto: Folador para vereador. Candidato Thiago Henrique Folador, 43100, Partido Verde. Há um site na internet intitulado whosampled.com que informa que a canção do Queen foi utilizada como *sampler*, colagem ou cópia em 117 canções. E a versão do IRA não consta em sua lista.

<http://www.whosampled.com/Queen/We-Will-Rock-You/sampled/?cp=4> – último acesso em 16/10/16.

memória coletiva, tal qual a literatura, acontecendo também da mesma forma, através da repetição:

Esta prefiguração da memória cultural geral se encontra mais concretamente – e mais individualmente também – instaurada nos textos que a instalam diretamente por meio da repetição, da retomada ou ainda da re-escritura. Por isso não podemos nos contentar com uma teoria da intertextualidade que se limitaria ao único lado da produção: a recepção é do mesmo modo um aspecto decisivo para esta. (SAMOYAUULT, 2008, p. 90/91).

Affonso Romano de Sant’Anna já havia dito algo nessa mesma direção em seu ensaio *Paródia, Paráfrase & Cia.* no qual afirma que é “[...] preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos. ” (SANT’ANNA, 1998, p. 26). Canções como *Satisfaction* ou *Garota de Ipanema* estão para a música popular como *Vou-me embora para Pasárgada* para a literatura brasileira. São citadas, reinterpretadas, aludidas, repetidas em rádios, filmes, comerciais, estão na memória coletiva de todo cidadão que já adquiriu um cociente mínimo de cultura geral. Por isso, ao optar pela citação e alusão a intertextos localizáveis, houve um cuidado em escolher citações e alusões a temas e estilos bem conhecidos do público ao qual o disco seria destinado, ou seja, o público interessado em canção popular, mais especificamente ao chamado *rock* clássico ou *rock* adulto e à MPB. Exatamente por isso a fonte utilizada foi o trabalho de artistas consagrados dentro desses estilos; os exemplos que fogem a essa opção são tão conhecidos do público geral, que melhor seria não fazer distinção entre uma coisa e outra, entre popular e erudito¹⁴. Isso porque para uma pessoa que vive no século XXI o riff de *Satisfaction* é tão familiar quanto o “riff” de abertura do primeiro movimento da quinta sinfonia de Beethoven ou a introdução de *As quatro estações* de Vivaldi (utilizada no Brasil em um comercial de sabonete).

4.1 Repertório

Houve um longo tempo entre minhas primeiras canções e a gravação do Stilnovisti *Intertextualité*. Venho compondo canções desde meados da década de 1990. Um compositor popular geralmente não escreve apenas para si mesmo. Além disso,

¹⁴ Se tal distinção é válida, coerente ou anacrônica, não é tema a ser discutido ou levado em conta nessa dissertação.

quando se cria um grupo, um projeto musical, você acaba estabelecendo que certas canções são para esse grupo e outras não. Nisso já havia um critério de seleção. Inicialmente havia cerca de 20 canções que poderiam entrar no disco. Procurei um equilíbrio entre canções lentas e canções mais rápidas. Não poderia gravar um disco apenas com baladas. Depois a questão temática teria que também ser levada em conta, não poderia ser um disco monotemático. Foram privilegiadas as canções ricas em intertexto localizável, buscando maior coerência entre a dissertação e o produto final da pesquisa, ou seja, o disco.

4.2 Análise do disco

Para a análise deste disco foi utilizada a proposta de Tiphaine Samoyault, que por sua vez se serviu parcialmente das ideias de Gérard Genette, e defende que é preferível utilizar o termo dialogismo ou polifonia quando “[...] o texto faz ouvir várias vozes sem que nenhum intertexto seja explicitamente localizável” (SAMOYULT, 2008, p. 43). Para Samoyault a obra *Palimpsestes*, lançada em 1982 por Genette, é um divisor de águas, pois:

A partir dessa obra, os usuários da intertextualidade não podem mais utilizar impunemente o termo: devem escolher entre sua extensão generalizante e essencialmente dialógica (Bakhtin, mesmo que a aplicação incida sobre análises poéticas) ou sua formalização teórica, visando atualizar práticas (Genette). A tal ponto que, apesar de Kristeva e *Tel Quel*, parece preferível conservar o termo de dialogismo para designar a primeira concepção e de intertextualidade para a segunda. (SAMOYULT, 2008, p. 28).

No caso específico deste trabalho, o “intertexto não explicitamente localizável” se relaciona com convenções rítmicas, clichês, levadas, escalas e fraseados dos diferentes gêneros e estilos musicais abordados, ou seja, o que pertence à tradição musical desses gêneros.

Intertexto verificado ou intertexto observado a posteriori: intertexto na composição, inerente à canção, que já estava presente na canção antes que o compositor tivesse conhecimento teórico da intertextualidade. Prova de que não se pode fugir ao intertexto e de que todo o texto é trespassado por outros textos, no caso do disco, um texto sonoro e literário, pois trata-se de canções, ou seja, música e letra.

Intertexto deliberado: é o intertexto usado como ferramenta na composição dos arranjos. Para fins de efeito estético e dramático, que busca estabelecer um diálogo entre a memória do compositor e do ouvinte. É um intertexto posterior à composição, de

quando o compositor já havia se inteirado da existência teórica e das possibilidades de uso da intertextualidade enquanto ferramenta composicional.

Trata-se, obviamente, de um único e mesmo tipo de intertextualidade, aquela proposta por Gérard Genette e subscrita por Tiphaine Samoyault, que restringe a intertextualidade ao **intertexto localizável**, que aparece como citação ou alusão. Colocaria, ou melhor dizendo, salientaria um outro ponto: a intertextualidade em busca de um efeito de reverberação, que leva o fruidor de um ponto a outro, ou seja, em efeito de sobreposição da memória, que vê e escuta uma peça na outra ou em outras; a intertextualidade como jogo de memória e de biblioteca. Não se trata de forma alguma de uma proposta de uma nova tipologia intertextual, é apenas uma maneira de aproximar-me o mais possível da realidade da pesquisa e de seu desdobramento tanto no disco quanto no texto desta dissertação. O ouvinte provavelmente não teria como diferenciar entre um e outro tipo de intertexto, se se trata do verificado ou deliberado; é provável até que para o ouvinte isto seja indiferente, mas para o compositor é evidentemente importante diferenciar entre uma coisa e outra pois registrar essa diferença é um dos aspectos relacionados a descrição memorial do processo dessa pesquisa artística. Vale ressaltar que essa diferenciação nasceu de um conflito: não poderia fazer de conta que as canções não existiam anteriormente à pesquisa intertextual. Todas já existiam; a leitura da teoria da intertextualidade me abriu os olhos para a presença do intertexto. Em seguida, por meio da teoria, percebi a possibilidade da utilização do intertexto enquanto ferramenta composicional, daí a intertextualidade deliberada, que não se restringe aos arranjos, algumas canções foram profundamente alteradas, tratando-se efetivamente mais de uma recomposição do que simplesmente um arranjo ou novo arranjo. Essa diferenciação é, sobretudo, um compromisso com a verdade, com a questão cronológica dos fatos.

Cada uma das canções apresenta os seguintes aspectos: gênese da canção; aspecto dialógico; intertextualidade verificada, intertextualidade deliberada e estúdio. Por gênese entende-se onde, quando e o que motivou a composição da canção. Por estúdio, detalhes que aconteceram durante o processo de gravação e que impactaram no resultado final da canção. A ordem é exatamente a mesma em que as canções aparecem no disco. Mas antes de iniciarmos a análise das canções separadamente, façamos um parêntese para analisar o disco como um todo, fazendo uso de um dos modelos de classificação intertextual proposto por Affonso Romano de Sant'Anna em seu ensaio *Paródia, paráfrase & cia*. Minha opção, para esta análise, foi a de fazer uso do terceiro

modelo apresentado no referido livro. Este, já exposto anteriormente, divide a ação intertextual em dois conjuntos: o da similaridade e o da diferença; sendo que o primeiro abriga a paráfrase e a estilização e o segundo a paródia e a apropriação. *Stilnovisti Intertextualité* repousa confortavelmente no conjunto das similaridades. O adjetivo confortavelmente se justifica porque este disco pode ser considerado um disco tributo. Não quer se distanciar dos mestres, quer estar ao lado deles, mesmo que tendo um tamanho diferente. Neste sentido, não sente a angústia da influência de que fala Harold Bloom. A circunstância de usar deliberadamente o intertexto localizável, não o permitiria; o temperamento, no caso o meu, não é o de quem se torturaria ao se perceber “não original”. Talvez eu tenha me descoberto um conservador. Mas, importa comentar o disco. Até mesmo o processo de gravação, parcialmente ao vivo, segue um modelo – ao menos no que toca a música *pop* – já em desuso. Os instrumentos foram todos “tocados” mesmo. Foi evitado o uso de correção de afinação de voz. As canções qualificadas como “de câmara” (*Inverno* e *Sweet flower*) foram gravadas com regência e sem metrônomo. Tudo flerta com o *modus operandi* em voga até a década de 1970. Cabe ressaltar novamente, o que se leva em conta aqui é o processo de gravação de música de mercado, música comercial, *pop* e afins. Algumas concessões foram impostas por questões econômicas, tais como: verba de tempo de estúdio, ausência de equipamento de época, preço de prensagem dos vinis e assim por diante. Entretanto, tudo o que estava disponível foi usado em busca da similaridade: baixo acústico em quase todas as faixas; amplificadores valvulados; piano acústico; quarteto de cordas em vez de teclados; percussão; timbragem de bateria mais natural e opção por uma compressão mais enxuta.

Em relação as citações, estas aparecem com pouca ou nenhuma alteração significativa: a melodia da *Musette* que aparece em *Os rios* é um exemplo. A parte A da peça está amalgamada a um *riff* a Keith Richards, e, talvez aqui se pudesse encarar esta mistura inusitada como uma paródia, por ter um nível mais acentuado de desvio. A parte B do tema de Bach aparece em aumentação, seguindo, todavia, sendo a mesma melodia. O mesmo acontece com a citação de *No woman no cry* (Bob Marley) em *Cem dias de espera*, um caso de paráfrase, por se tratar de um desvio mínimo: basicamente o mesmo motivo, sobreposto a um diferente contexto rítmico e harmônico; este último emprestado de *For no one*, de Paul McCartney (embora creditado a dupla Lennon/McCartney). Há uma brevíssima citação aos acordes e *riff* de *Ramble on* do Led Zeppelin em *Um Deus também é o vento*, mais uma vez um caso de paráfrase. A citação

a linha típica de baixo da milonga é um caso de estilização porque ela surge na parte A sem alteração e vai acumulando mudanças ao longo da canção, um caso de desvio tolerável, para usar os termos de Sant’Anna.

Os casos de alusão se encaixam todos na definição de estilização, ou seja, pertence ao conjunto das similaridades e apresentam um desvio tolerável. É o caso de *Zumzumzum*: aqui há um empréstimo retirado de uma das peças para piano de Debussy (*Deux arabesques*), mas não se trata de uma citação, apenas a utilização de uma ideia de sobreposição (2 sobre três, ou seja, colcheia sobre tercina). Se se tratasse de uma citação, talvez pudéssemos ver aqui uma paródia, mas não é o caso, e o artifício emprestado segue sem alteração e funciona como ritmo básico da condução harmônica de toda a canção. *Mikrokosmos*, em termos de condução rítmica segue o mesmo modelo: o que se toma de empréstimo é adaptado ao contexto da peça em questão. O motivo instrumental de *Mikrokosmos* também se enquadra como uma alusão a Bartok: uma sonoridade que estava no inconsciente – devido ao número de repetições, pois estudava o livro homônimo de Bartok diariamente – e que emergiu à consciência, acabando por gerar um motivo “estranho” (maior/menor) se se levar em conta o vocabulário musical do compositor na época de sua criação, ou seja, no ano de 2004. *Altas horas* também importa ideias, agora no sentido de experimentar formações instrumentais e timbres: dos Rolling Stones (*You can’t always get what you want* e *Salt of the Earth*)¹⁵ ao juntar *rock* a um coral lírico; e de Bob Dylan e seu álbum *Desire* ao juntar um violino com linguagem celta ao *folk rock*. O contexto *folk rock* está presente tanto em *Altas horas* quanto nas composições que a inspiraram, mas o contexto de *Altas horas* é um pouco diferente porque existe também a influência da música regional brasileira (caipira, especialmente a de Almir Sater) e assim estaríamos, talvez, naquilo que mencionei como “mancha ou sobreposição”, ou seja, algo entre a paráfrase e a estilização. A única composição não original presente no disco é *The nightingale and the rose*, composta por Herbert Vianna a partir do conto homônimo de Oscar Wilde. Herbert já apresentava um desvio tolerável, afirmando não haver rosas no jardim – não apenas a rosa vermelha, que no conto aludido, o jovem estudante procura desesperadamente para poder dançar com sua amada – mas qualquer tipo de rosa. Meu texto aprofunda o tom apocalíptico ao afirmar que não há neste mundo (ou num mundo

¹⁵ Estas e outras canções estão listadas no apêndice 2 *a canção por trás de cada canção*.

que está por vir) nem rosas nem rouxinóis. Uma estilização em relação ao texto secundário (o de Herbert) e uma paródia em relação ao texto de Oscar Wilde. Musicalmente, esta faixa se enquadra como uma paráfrase: a harmonia e a forma são idênticas, mas o ritmo foi latinizado, tornando-se um híbrido de tango e salsa, sendo o primeiro evocado pelo timbre e fraseado do bandoneon e o último pelo violão, baixo e percussão. *Sweet flower*, última faixa do disco, é uma canção rica em intertextos e de difícil definição. Isso porque o intertextualizado, Arrigo Barnabé, foi convidado a participar de sua criação: está no conjunto das similaridades porque Arrigo Barnabé tem que ser igual a si mesmo. Todavia isto se dá no prelúdio, porque na parte vocal, temos um Arrigo Barnabé evocando uma linguagem diferente da dele¹⁶: o que ele incorporou dos compositores românticos e impressionistas; assim já estamos no terreno da estilização. Este é o aspecto do arranjo de *Sweet flower*, já a composição apresenta outros intertextos: ritmicamente, era uma bossa nova, mas isso foi abandonado em favor da linguagem camerística, com a instrumentação voz e quarteto de cordas; teve como modelo harmônico as canções de Tom Jobim (claro que esse modelo não é exclusivo de Tom Jobim, mas foi deste compositor que assimilei esta linguagem). Entretanto, na parte A da canção foi buscado um aspecto de negação: nas canções de Jobim há bastante movimento harmônico e em *Sweet flower* a opção foi a de buscar o estático: são dezessete compassos mantendo o a nota mi na fundamental dos acordes, ou seja, um baixo bordão; a outra negação se dá em relação ao acorde com sétima dominante, que aparece apenas uma vez (compasso 39 e 40 da partitura, que pode ser conferida no apêndice 1). Teríamos então uma paródia no início da composição (ao buscar o avesso, o não movimento) e uma paráfrase (ao admitir o movimento a partir de certo ponto da composição). Cabe ressaltar que essas escolhas foram conscientes, planejadas, deliberadas. *Sweet flower* foi uma canção “construída” no sentido de pré-definir o que e o que não entraria em sua composição. Normalmente isso não acontece nas minhas criações, simplesmente faço uso de tudo o que está disponível e assimilado em meu vocabulário. Não foi assim em *Sweet flower*. A despeito disso trata-se de uma das canções mais líricas do disco. Voltemos agora a análise das canções em separado.

¹⁶ Solicitei ao Arrigo Barnabé que compusesse um prelúdio em que evidenciasse a sua linguagem composicional e um arranjo com o tipo de sonoridade que ele havia assimilado durante sua formação musical e que estava em sua memória afetiva; algo que ele já havia feito para a criação da trilha sonora do filme *Oriundi*, de Ricardo Bravo, filme brasileiro lançado no ano 2000.

4.2.1 *Zumzumzum*

(Poema de Paulo Leminski / música: Martinuci)

Gênese da canção: nasceu de um desejo de compor uma canção. Às vezes um compositor passa tempo demasiado sem produzir e isso acarreta em uma sensação de urgência. É quando você diz para si mesmo: hoje tenho que compor alguma coisa. Queria compor, mas não tinha um texto e não havia nada que eu quisesse dizer naquele dia. Em retrospecto isso talvez indique que naquele tempo, 2001/2002, eu normalmente ainda compunha a partir da letra. Então abri um livro de Fernando Pessoa, procurando por um poema para musicar: não veio. Abri o *Caprichos & Relaxos*, de Paulo Leminski – ainda tenho o livro – na página 56, e li:

Você
 que a gente chama
 quando gama
 quando está com medo
 e mágua
 quando está com sede
 e não tem água
 você
 só você
 que a gente segue
 até que acaba
 em cheque
 ou em chamas
 qualquer som
 qualquer um
 pode ser tua voz
 teu zumzumzum
 todo susto
 sob a forma
 de um súbito arbusto
 seixo solto
 céu revolto
 pode ser teu vulto

ou tua volta¹⁷

Aspecto dialógico: a harmonia inicial era bastante simples, mas não era tonal. Isso foi observado posteriormente, na época não sabia distinguir entre tonalismo e modalismo. Aqui já temos um empréstimo não localizável. A repetição de elementos assimilados tanto do modalismo do *rock* quanto da canção brasileira, desse modalismo presente em canções nordestinas e na música caipira. Entretanto, não se trata de uma assimilação pela via do estudo formal, antes pela via da escuta, a qual ocorre repetidas vezes e, ao longo do tempo, vai se infiltrando no vocabulário musical. Não raro, esse tipo de assimilação é fragmentado e, de certa forma, corrompido pelo assimilador, que inclui, espontaneamente, algum tipo de variação. Em *Zumzumzum* o modo não se define claramente: é um híbrido que se move entre mixolídio e jônio.

Intertextualidade verificada: nessa canção o que seria intertexto verificado não sobreviveu as transformações ocorridas na canção ao longo do tempo.

Intertextualidade deliberada: no arranjo que está no disco, o compasso inicialmente em quatro por quatro foi alterando para seis por oito. Havia um elemento do arranjo em quatro por quatro que caracterizava a canção, um ostinato em colcheia, com intervalo de quinta descendente. Com o compasso em seis por oito, seria necessário fazer uma sobreposição de colcheias sobre tercinas, e isso veio ao encontro do desejo de fazer uma remissão a Debussy, que usa este artifício em *Deux arabesques*, por exemplo. A função do acompanhamento foi transferida do piano para a guitarra, que conduz toda a canção. Para conseguir um efeito o mais próximo possível do obtido no piano foi necessário montar o acorde de forma que tivéssemos repetição de oitavas e uso de corda soltas – como se pode observar na partitura do arranjo¹⁸.

¹⁷ Poema de Paulo Leminski, sem título, livro *Caprichos & Relaxos*, p. 56. Ed. Brasiliense, lançado em 1983. Quando escrevi a canção, dei-lhe o título de *Zumzumzum*. Ambos os poemas de Paulo Leminski presentes nessa dissertação guardam a grafia e a forma originalmente utilizada pelo poeta, na qual todos os versos iniciam-se por letra minúscula.

¹⁸ O arranjo para piano está escrito apenas para efeito de comparação. No arranjo final ele foi retirado do áudio. Tal decisão foi tomada por termos chegado à conclusão de que haveria excesso de informação e redundância caso mantivéssemos o piano executando praticamente a mesma linha da guitarra.

Exemplo 10 – *Deux Arabesques*, manuscrito de Debussy.



Exemplo 11 – *Zumzumzum*, arranjo para voz, guitarra base e piano.

29 C⁹

Voice

Hum! Qual-quer som qual-quer

A. Gtr.

Pno.

Havia um solo de piano (compassos 55 a 69 da partitura completa) como intermezzo, mas optamos por deixá-lo fora da gravação - porque as cordas foram escritas tomando-o como base - a fim de evitarmos uma redundância.

A questão intertextual sempre foi discutida com os músicos participantes no projeto e com o coprodutor Jorge Falcon, responsável pelo arranjo de cordas nessa canção, o que o levou a incluir no intermezzo, um intertexto citando - não na escrita, mas sim na forma de executar, em glissandos, fazendo uma remissão a música indiana - o arranjo de cordas de George Martin para a composição de George Harrison, *Within you without you*, gravada pelos Beatles.

Exemplo 12 – *Zumzumzum*, arranjo para quarteto de cordas.

The image shows a musical score for the piece 'Zumzumzum'. It is arranged for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) and piano (Inst). The score is in 2/4 time and begins at measure 36. The string quartet parts are written in treble and bass clefs, while the piano part is in grand staff (treble and bass clefs). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like *mf* and *f*.

Estúdio: esta canção foi bastante trabalhada durante o período de pré-produção. Escrevi o arranjo para a guitarra; o violão espelha esse arranjo. A linha de baixo e bateria também estavam definidas e não houve dificuldade para gravar a base. Luís Bourscheidt teve a ideia de dobrar a bateria a partir da entrada da parte B da canção. Tocou em fortíssimo a bateria da sobreposição, trazendo um peso e um vigor muito interessante para o arranjo final.

4.2.2 *Mikrokosmos*

(Letra: Martinuci / música: Martinuci, Nicknich, Falcon)

Gênese da canção: o tema instrumental e o ritmo dessa canção vieram em sonho, em 2004. O tema era cantado, utilizando melisma, com as seguintes sílabas: du iú, que, obviamente vem do inglês *do you*. O sonho já indicava que não era uma melodia apropriada para texto e que seria necessário criar todo o resto da canção para justificar esse tema. Assim tudo o que veio depois foi uma construção a partir desse tema sonhado. A parte A da canção era monocórdica e foi composta “cantando o texto”, ou seja, o texto sugerindo a curva melódica, sem que eu soubesse exatamente que notas estava cantando. Havia uma pequena passagem latina, similar a *La bamba* e uma parte B. Depois de composta, embora a considerasse inacabada, ela foi arquivada. Voltaria a ela apenas em 2010, quando a mostrei para Fernando Nicknich. Juntos criamos uma segunda versão, que não chegou a ser apresentada e assim foi novamente deixada de lado, até ser retrabalhada para a gravação do álbum.

Aspecto dialógico: a passagem latina da canção, em ritmo de salsa é um intertexto não localizável, é uma leitura de ritmos cubanos, mexicanos, é um

aproveitamento, inclusive do cruzamento desses ritmos com o *rock*, caso de *La bamba* de Ritchie Valens – que conheci pela versão do grupo Los Lobos, ou *Twist and shout* dos Beatles.

Exemplo 13 – Passagem inspirada em ritmos cubanos utilizando os graus I, IV e V.

20 B \flat ⁷ Eb/B \flat Eb Ab B \flat Ab

Um cais de on - de par-tir um

Intertextualidade verificada: logo que compus a canção percebi que havia algo diferente no riff melódico da canção, não se parecia com coisas que eu havia composto até então. Concluí que tinha relação com as peças do livro *Mikrokosmos* do compositor húngaro Béla Bartók, um livro que eu estudava para praticar leitura à primeira vista. Isso me levou, já naquela época a dar o mesmo título para a canção. Apenas recentemente fui procurar exatamente qual das peças continha a similaridade e encontrei essa peça, que no exemplo a seguir, compara as duas melodias: a de Bartok e a minha.

Exemplo 14 – *Major and Minor*, do livro *Mikrokosmos Vol. II*, de Béla Bartók.

Lento, $\frac{1}{4} = 76$

59 *f*

Exemplo 15 – Tema instrumental da canção *Mikrokosmos*.

Há um intertexto literário em *Mikrokosmos*, uma alusão, uma reiteração de imagens com a canção *Cais*, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos:

Para quem quer se soltar invento o cais
 Invento mais que a solidão me dá
 Invento lua nova a clarear
 Invento o amor e sei a dor de encontrar
 Eu queria ser feliz
 Invento o mar
 Invento em mim o sonhador

Para quem quer me seguir eu quero mais
 Tenho o caminho do que sempre quis
 E um saveiro pronto pra partir
 Invento o cais
 E sei a vez de me lançar
 (NASCIMENTO; BASTOS, 1972)

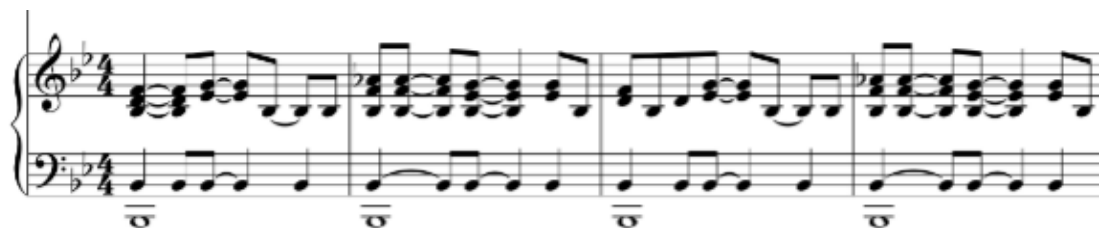
Em *Mikrokosmos*, temos as seguintes imagens:

Às vezes eu perco o sono
 Grudo os meus olhos no teto
 E tinjo-o de imagens
 Paisagens onde eu projeto
 Um cais de onde partir
 Um porto onde ancorar
 Entre um e outro
 Tudo se pode inventar
 Às vezes eu traço planos
 Diretrizes e metas
 Me perco em minhas curvas
 Numa vida sem linhas retas
 Tento conciliar o sonho
 E a desventura
 “*Hay que endurecerse per sin perder*
La ternura jamás”.

O texto fecha com uma citação direta da frase atribuída a Ernesto Che Guevara, essa frase foi escolhida em razão da utilização do ritmo cubano presente na canção. Quando retrabalhei a composição com Fernando Nicknich, ele sugeriu que utilizássemos uma pequena passagem com ritmo de milonga e incluiu um acorde menor, no caso adicionou um quarto grau menor onde havia apenas o primeiro grau. Em 2015 a milonga foi deixada de lado, mas o acorde permaneceu. Permaneceu também o crédito ao Nicknich pela parceria. Jorge Falcon sugeriu um alongamento do riff e dois acordes de passagem e também foi creditado na canção.

Intertextualidade deliberada: no processo de arranjo fui em busca de um novo intertexto e o encontrei quase por acaso. Peguei emprestado de Jorge Falcon alguns CDs com loops de bateria e junto veio um CD com os canais de áudio isolados da canção *I heard through the grapevine*, um clássico do Soul dos anos 1960, gravado por Marvin Gaye. Ao ouvir o canal isolado da bateria, tive a sensação de que seria a batida ideal para *Mikrokosmos*, sentei-me ao piano e comecei a tocá-la juntamente com o áudio reproduzido pelo meu aparelho de som. Foi um momento de muita felicidade, um achado. A base pareceu-me perfeita. Gravei isso tudo em um celular mesmo e levei comigo a casa de Jorge Falcon. Repassamos o áudio da bateria original da canção em um canal de gravação do computador e – sem nos preocuparmos com o vazamento de parte do áudio original – fizemos algumas colagens de compassos que faltavam, assim em canais adicionais toquei o piano, cantei, Jorge gravou uma primeira linha de baixo e a guitarra que reforçava o riff criado por mim ao piano e assim terminamos a base. Quando passei a base para o baterista Luís Bourscheidt expliquei que havia uma “virada” interessante que ocorria ao longo de toda a canção e pedi a ele que a mantivesse, como forma de citação. O riff de piano é uma alusão ao estilo de Keith Richards tocar guitarra, com a afinação aberta, é recorrente a passagem do primeiro para o quarto grau, mantendo sempre o baixo da fundamental do primeiro grau, como no exemplo abaixo: Bb / Eb/Bb seguido por um Bb7 e o retorno ao Eb/Bb, isso por sua vez, é um empréstimo que Keith Richards fez de compositores do estilo da Soul Music, especialmente os contratados pelas gravadoras Motown Records e Stax Records, que nos anos 1960 faziam muito sucesso entre o público jovem americano e britânico.

Exemplo 16– Riff inicial de *Mikrokosmos*. Um riff inspirado em Keith Richards e na *Soul Music*.



Estúdio: Já no processo de finalização da gravação resolvi fazer uma citação ao projeto de Ry Cooder com o Buena Vista Social Club e escrevi uma frase para o guitarrista Fábio Abu-Jamra gravar utilizando o *slide*, uma referência direta a canção *Chan chan* de Compay Segundo, gravado em 1996, no primeiro disco do grupo cubano. A canção terminava com um longo improviso sobre o acorde de Bb, uma *jam session* bem livre, tendo em alguns momentos duas guitarras solando ao mesmo tempo. No processo de masterização Fred Teixeira cortou uma das guitarras e usou a técnica do *fade out*, fez isso a despeito de ter recebido a informação de que queríamos todo o improviso, risos, e tudo o mais. Cortou a introdução pela metade, tirou a guitarra e o baixo e deixou apenas a bateria estabelecendo o *groove*, para em seguida entrar todo restante da banda de uma só vez. Quando, com certo receio, me mostrou o resultado eu aprovei de imediato. É muito bom ter um olhar de fora, especialmente de alguém que mostra experiência, segurança e sensatez.

4.2.3 Cem dias de espera

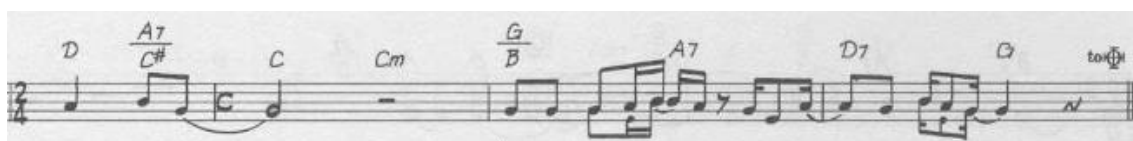
(Letra e música: Martinuci)

Gênese da canção: algumas canções são escritas “em cinco minutos”, nos chegam de uma só vez, e depois são cuidadosamente buriladas, caso de *Zumzumzum*, descrita acima; outras acontecem de outra forma: surge uma parte A e a parte B é literalmente “um parto”. Dão trabalho para serem finalizadas. Algumas canções ficam hibernando, em um processo de encubação, depois de um tempo eu tento retomá-las, levo-as adiante, as esqueço por mais um tempo e finalmente dou cabo delas. Na pior das hipóteses, ou elas são abandonadas de vez ou ressurgem de outra forma, misturadas a alguma outra canção. *Cem dias de espera*, composta no dia 8 de março de 2007, é um caso desses, toda a melodia veio de uma vez. A harmonia da parte A veio muito bem resolvida: a parte B uma espécie de mancha, como se a antena de que fala Keith

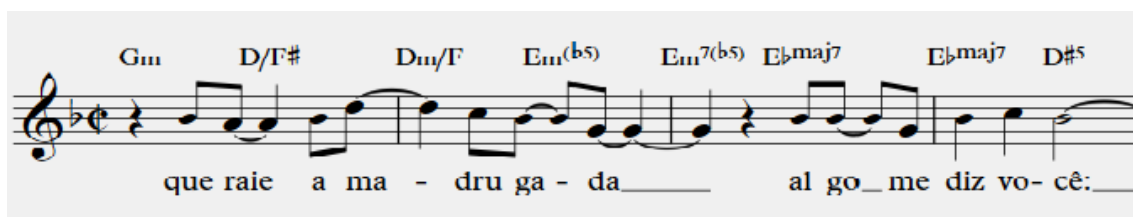
Richards¹⁹, tivesse perdido a sintonia durante a “transmissão celestial da inspiração”. O abuso de metáforas se deve a dificuldade de descrever cientificamente o processo criativo. Sentia-me seguro com a melodia e a letra, mas insatisfeito com a harmonia. Deixei-a de lado durante alguns anos. Um dia, um encontro, um beijo...e a canção foi retomada e concluída. Faltava uma musa. A canção foi inspirada em um filme, e talvez me faltasse um vínculo emocional mais forte e de ordem pessoal, para finalizá-la. Talvez seja uma fantasia minha. Entretanto, de que serve uma vida sem fantasia?

Aspecto dialógico: a cadência da parte A da harmonia dessa canção é um clichê encontrado em muitas canções populares. A progressão I – III^m 6.4 – VI^m ou sua variação I - V₆ – VI^m aparece em canções como *Help*, *Leãozinho* e *No woman no cry*, entre milhares de outras. A parte B da canção remete ao choro, em tonalidade menor com passagens cromáticas descendentes pelo baixo. McCartney também utiliza com frequência harmonias com movimento cromático descendente – *Mother nature's son* e *Blackbird*, são exemplos - e isso talvez tenha me influenciado nessa canção.

Exemplo 17 – Harmonia descendente em *Blackbird*.



Exemplo 18 – Harmonia descendente em *Cem dias de espera*.



Intertextualidade verificada: a canção foi inspirada no filme italiano *Cinema Paradiso*, de Giuseppe Tornatore. Cem dias é o tempo que a personagem principal do filme, um cineasta que relembra a infância e à adolescência em uma pequena cidade italiana, tem que esperar para que seu primeiro grande amor abra a janela (metáfora de

¹⁹ Keith Richards: estou convencido de que - sendo um músico - você capta coisas para as quais desenvolve sensibilidade. Você desenvolve um sentido para isso, cria uma antena. É tudo que há nisso. Sinto que sou uma antena e que as canções estão zunindo no quarto e eu as recebo e transmito. (BOCKRIS, 2003, p. 407)

coração) para lhe dar um aceno e uma oportunidade amorosa. De novo o tema da memória. A letra dessa canção é praticamente um resumo dessa passagem do filme:

Sentado na calçada
 Contando as gotas d'água
 Que raie a madrugada
 Algo me diz: você
 Vai se abrir
 Cem dias de espera
 Defronte tua janela
 Você assim tão bela
 A mim só me resta esperar
 E sorrir

Intertextualidade deliberada: pude perceber ao analisá-la posteriormente, uma nítida influência da canção *For no one* de Lennon & McCartney. Dentro da proposta do disco resolvi evidenciar o fato adotando na parte A de minha composição o mesmo padrão de acompanhamento do piano tocado por Paul McCartney em sua composição. Assim sendo, a intertextualidade verificada tornou-se intertextualidade deliberada.

Exemplo 19 – Acompanhamento de piano em *For no one*.



Exemplo 20 – Acompanhamento de piano em *Cem dias de espera*.



Estúdio: Jorge Falcon havia gravado duas bases de guitarras e não havia espaço para Fábio Abu-Jamra tocar. Ele tentou algumas coisas, mas ficava carregado demais. Vi o bottleneck sobre a mesa e entreguei a ele dizendo: pronto, agora temos outro instrumento! Ele acabou criando quase que espontaneamente uma alusão à *No woman no cry*, de Bob Marley; quase, porque quando percebemos uma similaridade na gravação do primeiro *take*, resolvemos regravá-la, deixando-a mais evidente, dentro do contexto do álbum.

Exemplo 21 – Introdução de *No woman no cry*.



Exemplo 22 – Introdução de *Cem dias de espera*.

Andante ♩ = 88

To Guit. w/slide-1

Em seguida, em resposta a minha solicitação de que ele fizesse uma remissão a um guitarrista que tivesse influenciado sua maneira de tocar utilizando o *bottleneck*, ele gravou um breve solo também a John Frusciante²⁰, um intertexto mais complexo de ser formulado cientificamente uma vez que o que se procura é emular o gesto, o “jeitão” como diria o Professor Doutor Norton Dudeque, de qualquer forma foi um ato deliberado e consciente do guitarrista Fábio Abu-Jamra.

²⁰ Guitarrista americano, um dos mais influentes dos anos 1990, período em que integrava o grupo californiano de *rock*, Red Hot Chili Peppers.

4.2.4 *Os Rios*

(Letra e música: Martinuci)

Gênese da canção: foi composta em 1997, no Algarve, em Portugal. Uma amiga cedeu-me o apartamento que ela possuía no Algarve para que eu pudesse relaxar por uma semana antes de encarar o retorno ao Brasil. Sintetiza o que eu estava vivendo naquele momento: saindo de um relacionamento afetivo de cinco anos e voltando para o Brasil após ter vivido quase três anos em Londres. Nesse sentido é uma letra bastante autobiográfica:

Eu vi o Tejo, eu vi o *River Thames*
 Mas eu venho do Rio Paraná
 E quando eu te vejo eu vejo eu vejo eu vejo
 Que não há como negar
 Este amor

O dia está claro
 Mas claro que nada ficou
 Claro entre nós
 Está tudo escuro feito a noite
 Que caiu sobre o Rio Paraná
 Me faz lembrar

Aspecto Dialógico: originalmente essa canção é um híbrido de moda de viola²¹ e folk rock. Coerente com o texto e com a minha história. Daí a menção dos diferentes rios. É uma ode ao sentimento de pertença. Uma afirmação da voz primeira, mas sem negar, as outras vozes. Entrelaçado ao sentimento patriótico há o sentimento amoroso, o final de um relacionamento, que naquele momento não se sabia bem resolvido.

Intertextualidade verificada: *Os rios* sofreu grande transformação, o acompanhamento rítmico, instrumentação, harmonia, tudo foi modificado. A melodia –

²¹ A viola é um instrumento que utiliza uma afinação aberta, significa que o instrumento é afinado em um acorde maior, sendo mais comum no Brasil a afinação em E ou D, que são chamadas de “cebolão” e menos comum a afinação em G, chamada de “rio abaixo”. Esse procedimento é muito comum tanto na música caipira quanto na música nordestina, com a diferença que na música nordestina, o instrumento não é chamado de viola caipira e sim viola de arame.

que guarda semelhança com a melodia da canção *Yolanda*, parceria do compositor e cantor cubano Pablo Milanes e Chico Buarque – mudou muito pouco: uma ironia do inconsciente pois Iolanda é o nome de minha primeira esposa. As mudanças visavam sobretudo a deixá-la menos melancólica; a eliminação dos acordes menores e a substituição do ritmo de balada por um rock dançante surtiram efeito.

Intertextualidade deliberada: contrariando o senso comum de alguns conservadores, o *rock* e a música caipira tem mais similaridades do que diferenças. Um ponto em comum é a utilização de afinações abertas: em violões e guitarras no *rock*, *folk* e *blues* e na música caipira, na viola. Nas afinações abertas, em ambos os estilos, é muito comum a utilização do *capotasto*²². Dito de outra forma, há muitos pontos em comum entre Keith Richards, guitarrista dos Rolling Stones, e Tião Carreiro. Esse é um fato que deve ter me aproximado dos Rolling Stones. Aprendi a tocar utilizando a mesma afinação de Keith Richards, chamada de *Open G* no mundo do *rock* e “rio abaixo” no mundo da música caipira. Então resolvi criar, para *Os rios*, um *riff* bem ao estilo dos Rolling Stones, a Keith Richards.²³

No entanto, devido à proximidade mencionada, me pareceu uma escolha bastante óbvia e concluí que seria preciso algo aparentemente distante para acrescentar maior interesse à canção. Bach foi minha escolha. A melodia da parte A de *Musette* foi

²² Capotasto é um termo italiano, traduzido como capotraste, trastejador ou pestana fixa. É um objeto que serve para encurtar o braço do instrumento, liberando o dedo indicador da função de formar a pestana. Esse artifício possibilita movimentos internos do acorde e mesmo pequenas frases mantendo um baixo estático. Outro diferencial é a possibilidade de gerar acordes com maior número de cordas soltas.

²³ Mas o que é esse estilo Keith Richards? Famoso pelo uso de afinações abertas e uma destreza rítmica bem acima da média de outros músicos do estilo, ele jocosamente descreve “[...] tem cinco cordas, apenas três notas, depois disso você precisa de duas mãos e um babaca”. A afinação mais utilizada por Richards é a chamada *Open G*, a qual utiliza cinco cordas afinadas no acorde aberto de sol (sol, ré, sol, si, ré); para obter o quarto grau basta transformar o ré em mi e si em dó, obtendo um acorde com nona em segunda inversão (C9/G). Esse movimento mínimo possibilita a alternância muito rápida entre um acorde e outro, podendo inclusive gerar o segundo acorde por uma ação de martelamento (*hammer-on*). Claro que isso pode ser tocado em diferentes tonalidades e Richards vai brincando com esse mesmo formato em diferentes partes do braço do instrumento, criando *riffs* ricos em uso de sincopes e staccato; vai colorindo seus acordes com sextas e nonas, quartas, sétimas, criando pequenas melodias dentro do acorde, etc. *Soul Survivor* e *Start me up* são exemplos clássicos de seu estilo de compor e tocar guitarra. A definição foi concedida por Keith Richards em entrevista <https://www.youtube.com/watch?v=ceWWMfhAvD4> visualizado pela última vez em 15/04/2017.

amalgamada aos *riffs* da introdução e das partes internas da canção, tocados pela guitarra base, como demonstrado nas figuras abaixo.

Exemplo 23 – Tema inicial de *Musette* de Bach.



Exemplo 24 – *Riff* da introdução de *Os rios*.



Exemplo 25 – *Riff* interno de *Os rios*.



A parte B do mesmo tema, aparece por aumentação nos contracantos tocados na guitarra *slide*²⁴.

Exemplo 26 – Parte B de *Musette* de Bach.



Exemplo 27 – Contracanto tocado pela guitarra *slide* em *Os rios*.



Foi uma forma de juntar em uma mesma canção todos os pilares de minha formação musical: música caipira, MPB, *rock* e música erudita. Em uma primeira audição *Os Rios* deve soar como um pastiche dos Rolling Stones, mas com uma audição

²⁴ Do inglês, significa deslizar. O músico faz uso de um objeto cilíndrico que veste o dedo como um longo anel de alumínio, vidro ou acrílico e desliza sobre as cordas, obtendo assim uma espécie de portamento; é bastante usado no *rock*, *pop*, *blues*, *country* e na música havaiana.

um pouco mais cuidadosa, penso que será possível notar tudo o que foi amalgamado em seu processo de composição e arranjo.

Estúdio: Jorge Falcon gravou violões buscando o estilo de Keith Richards, usou capo, e disse ter em mente um clássico deles, a canção *Dead flowers*, do álbum *Sticky Fingers*. Eu gravei a guitarra com a afinação aberta e utilizei uma telecaster, o mesmo modelo usado por Keith Richards, exceto o fato de ser uma guitarra mais simples do que uma Fender. Utilizei um Vox valvulado, para evocar o chamado som da *British invasion*²⁵. Vox é um amplificador britânico que foi – e em alguns casos ainda é – utilizado pelos grupos mais famosos da Inglaterra nos anos 1960: The Beatles, The Rolling Stones, The Yardbirds, Led Zeppelin, The Who, etc.

4.2.5 Inverno

(Letra: Martinuci / música: Martinuci e Fernando Nicknich)

Gênese da canção: nasceu de uma imagem engraçada: foi em algum dia de março de 2006, em um dia atipicamente frio para um final de verão. Eu estava voltando do DeArtes (UFPR) e pensava em minha namorada. Súbito me veio a imagem de mim mesmo cheio de blusas, casacos, como se estivesse andando sobre a neve. A imagem foi formulada por uma frase e um pensamento: sem você faz frio além do frio que faz. Frase que já veio com a melodia que está na canção. “Você”, se refere a Ana Luiza Suhr, a quem a canção é dedicada. Nosso relacionamento estava em crise e eu tive essa sensação, pensamento e imagem. Todo o resto da letra e da melodia foi construída a partir dessa frase de abertura:

Sem você faz frio além do frio que faz

Sem você marrom azul lilás

Tanto faz

Sem você o que se fez se desfaz

Sem você ganhar perder

Os signos são iguais

²⁵ *British invasion* é um termo utilizado para designar o sucesso de grupos britânicos de *rock* nos Estados Unidos no começo da década de 1960. Beatles, Rolling Stones, The Who, Yardbirds, Pink Floyd e Led Zeppelin são exemplos de “invasores”.

A vida tem um só tom

A vida tem um só

Sem você eu sou um porto sem um cais

Sem você não há razão pra mais

Tudo jaz

Não sei se dessa vez

Acabou entre nós

Ontem a gente até chorou

Sonhou

A vida tem um só tom

A vida tem um só

Ao chegar em casa escrevi o restante da letra, escrevi a melodia e a harmonizei quase por completo. Não fiquei muito satisfeito com a harmonia da parte C, na qual lê-se “Não sei se dessa vez...” e a coloquei de lado para retomá-la em um outro momento. O momento aconteceu quando a mostrei para Fernando Nicknich, que gostou da canção, e juntos a terminamos.

Aspecto Dialógico: a melodia instrumental da introdução tem traços de modinha, de fado, de canções do grupo português Madredeus, serestas de Villa-Lobos, tem essa melancolia portuguesa. Eu mesmo não consigo determinar qual das composições de ambos os artistas está presente nela. É um caso de dialogismo, nesse sentido, porque é o que assimilei tanto de Villa-Lobos quanto do Madredeus.

Intertextualidade verificada: o arranjo dessa canção é de Fernando Nicknich. Assim sendo, não poderia falar por meu amigo, então resolvi perguntar a ele via *facebook*, pois ele mora em Santa Catarina, na cidade de Chapecó. Resolvi não fazer qualquer tipo de edição para assegurar a fidelidade ao texto²⁶

²⁶ “Martinuci: Nick, boa noite! Estou escrevendo minha dissertação de Mestrado sobre o disco. Daí tem essa coisa de influência, intertextualidade, etc. Queria saber o que vc pode me dizer sobre isso em relação a INVERNO, tanto do arranjo para piano quanto do arranjo de cordas. Vc saberia me dizer se alguém especificamente te inspirou? OU percebe alguma influência de outrem? Eu lembro da gente comentar sobre o Sakamoto, na época eu tinha te passado o disco dele, o 1996. Mas não quero falar por

Intertextualidade deliberada: não foi utilizada nessa canção.

Estúdio: o quarteto de cordas, o pianista Hermes Drechsel, a soprano Cristiane Serkes e a voz guia foram gravadas ao vivo, com regência e direção de Alvaro Nadolny. A voz guia foi gravada na sala de controle, para que fosse possível gravá-la com maior tranquilidade em uma sessão posterior, também sob direção de Alvaro Nadolny, produtor dessa faixa.

4.2.6 *The nightingale and the rose*

(Letra e música: Herbert Vianna / versão inglesa: Martinuci)

vc, queria que vc me contasse algo sobre isso. Se não sente influência de ninguém, também é importante eu saber...rs.

Fernando Nicknich: Fala Martinuci. Td blz? Cara, essa pergunta é muito difícil. Acho que é difícil dizer que não tem influência de nada, no sentido de que a gente sempre acaba escrevendo de acordo com aquilo que a gente ouviu (e internalizou) em algum momento ou outro da vida. Mas normalmente, regra geral, quando vou trabalhar tanto numa canção quanto num arranjo, como é o caso do quarteto da Inverno, eu nunca me baseio em referências específicas. Não pego, por exemplo, uma música X e digo: "gostei dessa levada, vou usar essa mesma levada na minha música." O que eu faço é, talvez, experimentar com levadas que vou improvisando na hora (e aqui vem, naturalmente, algum tipo de referência, ainda que inconsciente, uma vez que a gente sempre improvisa sobre um vocabulário que já temos adquirido), ou então, saio do instrumento e começo a imaginar a música mentalmente. Percebo que esse tipo de reflexão, alheia ao instrumento, traz soluções que você não teria se estivesse criando a partir do improviso, talvez pelo fato de que o improviso te prende também ao limite da tua técnica no instrumento, enquanto a imaginação não depende disso. Aquela introdução coral pra *Um Deus Também é o Vento* é um exemplo desse tipo de composição baseada puramente na imaginação. Voltando a Inverno: sobre a canção em si, eu não lembro como foi que chegamos àquela versão inicial pra piano, mas acho que você já tinha aquela levada mais ou menos elaborada e a gente foi construindo a partir dela. A referência ao Sakamoto acho que era não direta, algo do tipo: "isso me lembra um pouco aquele álbum, '1996'." Sobre o arranjo, acho que foi mais um pensamento composicional, de tentar construir, por um lado, um contraponto às melodias da música, e por outro, uma segunda dimensão harmônica pra música, com um ritmo e vida próprios. Em resumo, certamente há influências, mas são indiretas e eu não saberia apontar pra uma específica. É fruto da salada de coisas que já ouvi e que formaram meu vocabulário musical. ” A resposta de Fernando Nicknich, sem ter lido os textos de Bakhtin, vai diretamente ao encontro das ideias expressas nos textos dele sobre dialogismo. As vozes dentro da voz. Nosso vocabulário é formado pela voz do outro, dos outros. Obrigado Nick!

*She said that she would love me
If I could bring her one single rose
There ain't no roses in this world
There ain't no nightingales anymore*

*And she would dance with me till dawn
Her hand would be clasped in mine
No red roses in all my garden!
I shall sit lonely and she will pass me by...bye-bye*

*The secrets of philosophy
Would never sooth away this blooded pain
No red roses in this entire world
On what little things does happiness depend*

Sob o céu frio e cinza
Um impasse e poucas opções
Não há rosas no jardim
E há tempos não se ouvem os rouxinóis.

Gênese da canção: aqui temos uma releitura intertextual de uma composição de Herbert Vianna, gravada originalmente em português no disco *Os Grãos* do grupo Paralamas do Sucesso, lançado em 1991. Essa releitura nasceu de um convite para participar de um projeto em homenagem aos Paralamas. Não estava originalmente previsto no disco do Stilnovisti, mas veio ao encontro do que eu estava pesquisando. Quando a canção foi lançada através do sítio de música e cultura *pop Scream & Yell*, escrevi o texto – parte de uma série de depoimentos escritos para o *facebook* do Stilnovisti sobre o processo de gravação do disco – reproduzido abaixo:

“O convite para participar do projeto Paralamas, de Leonardo Vinhas e Andrés Correa, veio ao encontro do momento que o grupo está vivendo. O disco que estamos gravando está atrelado a minha dissertação de mestrado. Trata-se de um disco temático e o tema, tanto do disco quanto da dissertação, é a intertextualidade, tendo como subtemas a memória e a influência. A canção dos Paralamas já é ela mesma uma obra intertextual, Herbert Vianna sempre gostou de fazer uso de reiteraões sonoras, as quais

apresenta em outros contextos. *O rouxinol e a rosa* começa com um intertexto com a literatura, com um conto de Oscar Wilde. Herbert fez questão de deixar isso claro, tanto que o conto e a canção são homônimos. O *riff* de introdução é bem ao estilo dos Rolling Stones e novamente Herbert não escondeu isso pois em uma apresentação no Hollywood Rock, em 1992, ele cita um *riff* dos Stones ao final da canção. Há uma pitada de Santana na harmonia e no *groove* do solo e segundo o baterista João Barone, em uma conversa comigo e com o jornalista e escritor Leonardo Vinhas, “*O rouxinol e a rosa* é Stones, mas é um Stones via Charly Garcia”. Nitidamente uma obra de intertexto e eu aproveitei esses intertextos já existentes e busquei uma forma de aprofundar um deles, no caso a relação com o conto de Oscar Wilde. Decidi usar frases originais do conto em minha versão para a língua inglesa, e usar o nome original do conto *The nightingale and the rose*, assim sendo Herbert Vianna tem uma parceria com Oscar Wilde e, como coloquei algumas frases minhas, eu ganhei uma parceria com os dois. Será uma grande felicidade obter uma aprovação do Herbert...espero consegui-la, pois se eu afirmar que os Paralamas são a banda mais importante do rock brasileiro, pode ser que alguns digam que se trata apenas de uma opinião, porém se eu afirmar que é a banda brasileira que deixou marcas mais profundas no meu trabalho, será um fato. É um fato! Como sei que Herbert tem uma profunda relação com a música latino-americana, especialmente com a argentina, busquei uma sonoridade calcada na latinidade, especialmente com o tango de Astor Piazzolla, daí a participação de um bandoneonista argentino, o músico Alejandro Di Núbila. O coprodutor da faixa é Jorge Falcon, também argentino, cresceu ouvindo Charly Garcia e Spinetta. Então ficou “tudo em casa”. Abu fez solos quentes, evocando Stevie Ray Vaughan e Jeff Beck. Mais intertextos sonoros. Numa palavra: Felicidade! ”

Para esta canção, optei por quebrar o paradigma “aspecto dialógico-intertextualidade deliberada-intertextualidade verificada” pois seria redundante após inserir o texto publicado no *facebook* do grupo Stilnovisti. Resta acrescentar que recebi um recado de João Barone, com os seguintes dizeres: O Herbert adorou o texto e nós três (Eu, Bi e Herbert) adoramos a versão!

Estúdio: durante todo o período de pré-produção e início das gravações do disco eu estive lidando com problemas na garganta, inflamações causadas por refluxo. Mudei a alimentação, que já era considerada bastante saudável, tomei muitos chás, ervas, orações etc. O maestro Alvaro Nadolny foi fundamental em minha recuperação, trabalhamos exercícios para condicionamento vocal, conversamos sobre problemas de

ordem emocional e ansiedade. Recebi um apoio incondicional da parte dele. Eu não queria gravar as vozes sem a presença dele, mas aconteceu de Fábio Abu-Jamra terminar seus solos em menos tempo do que o esperado para a gravação de “The nightingale and the rose” e como estávamos apenas eu, ele e o técnico de som Stéfano Pinkuss, eles me convenceram a tentar gravar os vocais. Conteí a eles que estava ainda inseguro porque ainda estava em processo de recondicionamento vocal. Eles argumentaram então que faríamos sem compromisso, que se desse certo ficaria registrado e se não desse, ao menos teríamos ensaiado. Entrei na sala e comecei a cantar e percebi que a voz começou a render. Fiquei tão feliz que resolvi arriscar, abrir vozes, improvisar, e tudo deu certo. Foi um momento mágico no estúdio. Todas as sobreposições foram gravadas praticamente sem cortes. Em meia hora tudo estava finalizado. Abu ficou muito surpreso com a minha performance, ele havia percebido que eu estava tendo dificuldade para cantar durante as gravações com voz guia, pois estava com a garganta muito inflamada, e ficou confiante de que tudo daria certo a partir dessa sessão de gravação. Me disse isso abertamente. Foi um grande alívio. Minha garganta e minha saúde nunca estiveram totalmente restabelecidas para as gravações, mas houve uma melhora muito significativa. Houve mais 3 sessões para gravação da voz final, duas de 4 horas nas quais eu fui gentilmente assistido por Álvaro Ramos e gravei 8 canções e uma terceira e última com a presença de Alvaro Nadolny, quando gravei as vozes para *Zumzumzum*, *Inverno* e *Sweet flower*, que eu considerava as mais difíceis e nas quais a direção e a presença do maestro foram fundamentais.

4.2.7 Francesinha

(Letra: Neuza Pinheiro / música: Martinuci)

Gênese da canção: estava em uma fase francesa, ouvindo Claude Debussy, Érik Satie e Ian Thirsen. Fiquei com vontade de compor uma valsa que tivesse algo dessa sonoridade. Nessa época estava experimentando harmonias em que a melodia completasse o acorde. Assim defini de antemão que a melodia do motivo começaria pela nona do acorde, mas o acorde na mão esquerda, não teria essa nota. Todo o restante da composição é decorrente desse motivo inicial.

Exemplo 28 – Motivo inicial de *Francesinha*.

12 Bb^{6/9} Fm⁷ Bb^{6/9} Fm⁷ Bb^{6/9}

Le ve__ a bri - sa tão le-ve__ der - ra - ma nas

Francesinha foi concebida como uma peça para piano. Durante uns dois anos foi isso o que ela foi. Até eu conhecer Neuza Pinheiro²⁷. Estávamos tomando um café em minha casa, em uma noite fria de São Paulo, quando mostrei a ela minha “peça para piano” e ela me disse: linda, mas isso não é peça para piano não...é uma canção e eu vou escrever uma letra para ela. E escreveu:

Leve, a brisa tão leve
Derrama nas flores
Um bailado breve
Bem de leve

Deve estar tão bonita
Num sono bem leve
Tão branca, tão branca
Feito a lua...
Branca, olhando a janela
Brincando com ela
Nos cabelos dela
Diamante

²⁷ Neuza Pinheiro, nascida em Arapongas em 1949, é poeta, cantora e compositora. Recebeu o prêmio de melhor intérprete por “Sabor de veneno” de Arrigo Barnabé, no Festival da TV Tupi, em 1979. Neuza tem parcerias com Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Adriana Calcanhoto, Ulisses Galetto (Grupo Fato), Paulo Leminski, Arnaldo Antunes e Martinuci, entre outros. Em 2007 lançou seu primeiro CD solo “Olodango”. Seu livro de poemas *Pele & Osso* foi lançado em 2010.

Bela, pele de açucena
 Perfume verbena
 Marie Madalena
 La vie, c'est la...

Vida, que dure o instante
 Que dure para sempre
 Bem dentro do olhar
 Numa festa de luz
 Num abismo de azul
 Um abismo azul.

Aspecto Dialógico: Francesinha é dialógica de saída. Não há nela nenhuma alusão direta. Houve essa vontade de descobrir o que eu já havia assimilado de minhas audições de Chopin e Debussy.

Intertextualidade verificada: em um ensaio com o grupo, o baixista não se lembrava da harmonia da parte C e ninguém havia se lembrado de trazer as partituras. Luís Bourscheidt então disse: é aquela parte da harmonia em tons inteiros. Eu não havia me dado conta de que tinha usado um recurso de Claude Debussy em minha singela valsinha.

Intertextualidade deliberada: quando eu a apresentei aos outros músicos do Stilnovisti, o baterista Luís Bourscheidt sugeriu uma levada jazzística, e assim Francesinha se tornou uma valsa *jazz*, nos moldes de *Bluesette* de Toots Thielemans e *Chovendo na roseira* de Tom Jobim, mas com um andamento bem mais lento. Para reforçar o clima *jazzy* convidamos o saxofonista André Deschamps, também graduado em música pela UFPR, para um solo de sax soprano.

Estúdio: todas as canções foram gravadas com todos tocando ao mesmo tempo, para que tivéssemos sempre que possível a gravação de baixo e bateria já definitivas e sobretudo, para que houvesse diálogo entre os músicos, buscando maior dinâmica e espontaneidade nas interpretações. Em *Francesinha* pudemos aproveitar também a guitarra base. *Francesinha* é uma canção que já pertencia ao repertório do grupo desde longa data e foi gravada sem modificações em relação ao que costumávamos tocar ao vivo. Jorge Falcon resolveu gravar um violão para a versão, foi uma decisão de última hora e achamos que funcionou bastante bem. Durante a gravação inicial Fábio Abu-

Jamra fez um improviso na guitarra para que pudéssemos ter o clima jazzístico que queríamos, mas seu solo seria substituído por um solo de saxofone soprano, que seria gravado por André Deschamps, isso já estava pré-estabelecido. Enviamos uma cópia bruta para Deschamps e quando ele chegou para gravar aproveitou a melodia inicial que Abu havia proposto e fez um longo solo. André Deschamps havia tocado no show que fizemos anos antes no Teatro da Reitoria, na ocasião ele literalmente “roubou o show” e eu fiz questão de que ele estivesse no disco. Como afirmado anteriormente, esse disco foi feito com pessoas com as quais tenho uma relação de amizade e que haviam me ajudado ao longo do caminho que chegaria ao disco. Deschamps foi mais um dos acertos.

4.2.8 *Altas horas*

(Letra e música: Martinuci)

Gênese da canção: Foi composta em 1999, quando eu ainda residia em São Paulo. Sempre que viajava com meu pai para Rolândia (PR) – cidade natal dele e onde residia meu avô – e no caminho de volta cruzávamos a ponte que divide os dois estados, eu olhava saudosamente para a outra margem do rio. Dava-me certa melancolia, uma vontade de voltar a morar no estado onde havia nascido; de voltar a ter um convívio maior com a natureza. *Altas horas* nasceu de uma saudade, de um “desejo de voltar a ser paranaense”. Diz a letra:

Altas horas na estrada,
 Ô vontade de chegar
 Pra poder andar nos campos
 Descalço

Altas horas na estrada,
 Da janela do meu trem
 Vejo a lua, noite estrelada
 Hmmm, me faz tão bem

Altas horas na estrada,
 Mais um pouco eu chego lá.
 Faz tempo que não vejo Rosa
 Hmmm, será que Rosa vem me ver na estação?

Altas horas é uma espécie de canção de estrada, dessas que poderiam ser usadas em um *road movie*. Ela adquiriu uma sonoridade celta, mas está carregada também de reminiscências do flamenco, da música sertaneja de raiz, regionais, especialmente das canções de Almir Sater.

Aspecto dialógico: como em outras canções de cunho autobiográfico que escrevi, o mote inicial se abre e ganha imagens fictícias. “Altas horas na estrada, da janela do meu trem..”, o ponto de partida foram viagens que fiz com meu pai, viagens de carro, mas em seguida já não eram apenas estas viagens, eram quaisquer outras viagens em direção ao campo, com essa imagem de refúgio que o campo inspira; o reencontro com a natureza; a saudade que o homem urbano sente do campo, mesmo que nunca tenha vivido lá. Já o trem tem uma força poética muito grande, é um reforço de uma tradição imagética. Esse empréstimo de imagens arquetípicas acontece novamente em “Hum, será que Rosa vem me ver na estação? ”, pois Rosa funciona como um nome arquetípico espanhol e surgiu na canção por conta da passagem dos acordes inspirados na música espanhola (F – E) e que depois foi alterada para Ab – Gm, perdendo um pouco de sua característica do modo frígio, mas não totalmente, pois a métrica da melodia e seu fraseado continuam contendo aspectos do flamenco, uma vez que esta foi criada sobre uma base de flamenco. A parte A da canção é um clichê muito comum no *folk rock*: o acorde de primeiro grau com nona seguido do acorde de quarto grau. São os mesmos acordes da parte A de *You can’t always get what you want* dos Rolling Stones, o que nos levou a tê-la como referência para o arranjo de vozes líricas.

Intertextualidade verificada: para a apresentação que fizemos em 15 de dezembro de 2010 com o Coro da UFPR, Fernando Nicknich escreveu um arranjo para coro de vozes líricas. Nosso ponto de partida foi o arranjo de vozes para a canção *You can’t always get what you want*, dos Rolling Stones. Não há uma citação direta ou alusão ao tema, foi apenas um empréstimo da ideia de juntar um coro lírico a um *folk rock*, um intertexto de instrumentação. Não se trata de um intertexto clássico, mas é um tipo de intertexto, e o resultado final remete ao clássico dos Rolling Stones, sem necessariamente citá-lo.

Intertextualidade deliberada: Eu havia escrito o *riff* melódico da introdução para guitarra, mas para a gravação do disco optei por tê-lo tocado ao violino e para isso convidei um de meus professores da UFPR, Guilherme Romanelli, violinista de formação clássica que tem um grande interesse por outras tradições, como a celta, a cigana, a sertaneja, etc. A ideia era fazer uma remissão ao *folk* celta, as baladas

irlandesas e escocesas do grupo Waterboys, especialmente as do disco *Fisherman's Blues*²⁸ de 1988, ao disco *Astral Weeks* (1968) de Van Morrison e também ao disco *Desire* de Bob Dylan, lançado em 1974, no qual o violino de Scarlet Rivera, especialista em música celta, tem presença marcante em todo o disco.

Estúdio: no mesmo período das gravações, eu estava tendo aulas com o Professor Doutor Guilherme Romanelli sobre a importância do jogo na educação musical. Quando chegou o dia dele gravar eu o lembrei de que pensasse na gravação como um jogo, um diálogo entre a minha voz e o violino. No segundo *take* eu percebi, ao reparar em sua expressão facial enquanto ele tocava, que ele havia entrado no jogo completamente, e assim que a faixa terminou, disse a ele e ao engenheiro de som que o solo estava pronto. Não queria correr o risco de perder a espontaneidade e a alegria da primeira partida. Coube a Romanelli fazer a última gravação do disco.

4.2.9 *O que nem sei*

(Letra e música: Martinuci)

Gênese da canção: nasceu na madrugada do dia 03 de agosto de 2014 e foi composta de um modo surrealista, por meio da técnica de fluxo de ideias ou a chamada escrita automática. Havia um plug-in de um *mini-moog* instalado em meu computador, mas como não tinha um teclado acoplado ao computador eu não conseguia manuseá-lo, tudo o que podia fazer era clicar com o mouse sobre uma tecla virtual por vez e deixá-la tocando. Investigando as possibilidades do instrumento me deparei com uma sonoridade curiosa, misteriosa, era um arpejo em três por quatro, com um baixo na fundamental e na quinta justa. Me veio um impulso de criar alguma coisa, de deixar acontecer, de me transformar numa antena, como costuma dizer Keith Richards. Coloquei o celular para gravar e fui cantando o que me veio à cabeça, tanto em termos de texto quanto em termos de melodia. Veio *O que nem sei*.

Ela vem com uns olhos
Que vão grudando em mim
Sem saber

²⁸ *Fisherman's Blues* marca o encontro do grupo Waterboys com o virtuoso do violino celta Steve Wickham. O disco é um divisor de águas na carreira do grupo e inicia uma mistura muito bem-sucedida de *folk rock* com elementos tradicionais da música irlandesa e escocesa.

Eu me perco em um rio
Um labirinto

Sim, vem
Traz algo pra mim
Diz que sim!
Amor:
É o que nem sei.

O texto não sofreu nenhuma alteração e a melodia recebeu alterações muito pequenas no processo de harmonização.

Aspecto dialógico: a construção da letra e da melodia, como descrito acima, teve como ponto de partida a escrita surrealista²⁹. É a utilização de um procedimento de escrita³⁰ de forma deliberada. Não sendo uma citação ou alusão a uma linha específica, penso que se trata de uma questão mais dialógica do que intertextual.

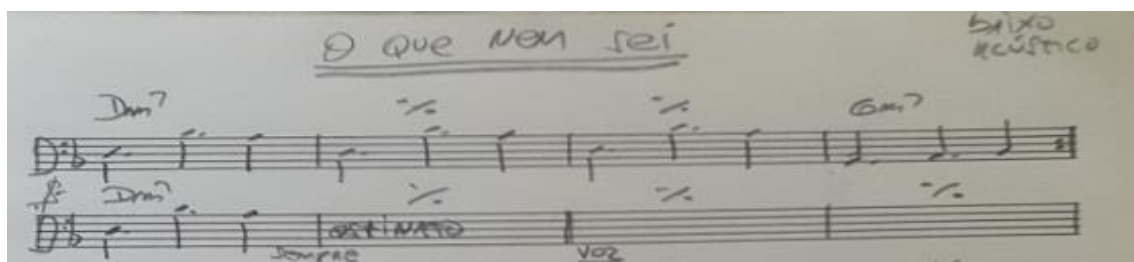
²⁹ Encontrei em meus arquivos no computador, com data de 03 de agosto de 2014, a seguinte anotação: *O que nem sei*, veio a partir de um dos *presets* do *MiniMoog*. Cliquei com o mouse na nota Db e veio um arpejo em três por quatro, uma coisa circular...acho que o nome é bem apropriado, pois os primeiros versos se demoram nesse acorde, que só depois me dei conta ser um acorde menor. A sonoridade do *Moog* é muito curiosa, talvez eu a use, mas já passei o arpejo para a guitarra e gostei do resultado também. A letra foi acontecendo junto com o canto, tal qual uma técnica surrealista, deixando acontecer. No fim das contas, parece ter um sentido muito lógico e bastante revelador do que estou vivendo.

³⁰ André Breton, em seu livro *Manifestos do Surrealismo*, relata a “descoberta” da técnica surrealista e deixa evidente a influência que Freud exerceu em seu processo: “tão ocupado estava eu com Freud nessa época, e familiarizado com os seus métodos de exame que tivera alguma ocasião de praticar em doentes durante a guerra, que decidi obter de mim o que se procura obter deles, a saber, um monólogo de fluência tão rápida quanto possível sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento, que não seja, portanto, embaraçado com nenhuma reticência e que seja tão exatamente quanto possível o *pensamento falado*”. E prossegue: “Foi com estas disposições que Philippe Soupault, a quem eu comunicara estas primeiras conclusões, e eu começamos a escrever, pouco nos importando com o que pudesse suceder literariamente”. Mais adiante ele cunha a definição do termo: SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral”. (BRETON, 1986, p.54 e 58). Nesse sentido, em *O Que Nem Sei*, o método foi seguido à risca. De fato, obtive sucesso em alcançar um estado de lirismo e soltura, desprovido de julgamento. É muito difícil ater-se a esse estado, é difícil não ser repreendido pelo julgamento, ou pela técnica já apreendida por meio da experiência de criações anteriores. Assim, logo que terminei a primeira estrofe, esse estado deu lugar ao raciocínio lógico, que se colocou à disposição para ser coautor da segunda estrofe, a qual derivaria da primeira. Assim o fiz e o resultado me pareceu pouco satisfatório, a segunda estrofe parecia uma explicação da primeira. Descartei-

Intertextualidade verificada: É uma milonga. Mas não era conscientemente uma milonga quando nasceu. Decidi transformá-la em uma milonga quando, cerca de um ano mais tarde, a retomei e percebi a influência das milongas de Vítor Ramil na melodia que havia criado. Passei a ter um maior contato com a milonga brasileira por meio da obra de Vítor Ramil, seus discos e seu livro *A estética do frio*. Até então eu só conhecia a milonga tango de Astor Piazzolla, músico pela qual tenho profunda admiração. Tive a felicidade de assistir um dos últimos concertos de Piazzolla e fiquei profundamente marcado pela performance dele e de seu grupo. Foi sem dúvida o melhor concerto que assisti em minha vida.

Intertextualidade deliberada: ela foi retomada no período de pré-produção do disco, em um momento em que eu já havia iniciado também minhas leituras sobre a intertextualidade. Assim sendo optei por reforçar o intertexto com a milonga e utilizei os intervalos típicos da linha de baixo do estilo, ou seja, fundamental e sexta menor resolvendo na quinta justa.

Exemplo 29 – Linha de baixo em ostinato para *O que nem sei*.



Na parte B há uma modulação para sol menor e decidi manter o intervalo gerado pela sexta menor, mi bemol, resolvendo na quinta justa, ré natural, para todos os acordes que sucedem o sol menor, gerando um longo ostinato. Toda a canção está centrada nesse ostinato típico da milonga.

a. A guisa de exemplificação segue a versão integral: Ela vem com uns olhos que vão grudando em mim / sem saber eu me perco em um rio, um labirinto / sim, vem, traz algo pra mim / Diz que sim / amor, é o que nem sei / Ela vem com uns olhos que vão grudando em mim / sem saber eu me perco em um rio / que não deságua em nenhum lugar / um mar / ou alguém que diga sim.

Exemplo 30 – Linha de baixo para *O que nem sei*, parte B.

2

27 Gm Gm(maj7) 3 3 Gm G⁷(add11) Gm(#5)

Voice Sim vem traz al-go pra mim_ Diz que sim_

33 Am⁶ F^{#o} Cm Cm/Bb Cm/A Cm/G F^{#o} A^o

Voice — A - a - a - a - a - a - a - mor

39 C^o Eb^o Ebmaj7 3 3

Voice É o que nem sei_ nem

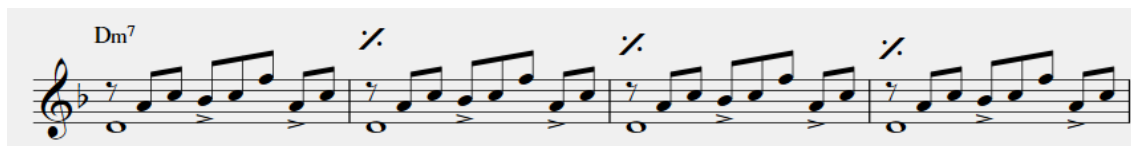
Como Astor Piazzolla me pareceu outra influência presente nessa canção, achei que seria importante criar um tipo de intertexto para evocar sua presença, assim convidei o bandoneonista argentino, que reside em Curitiba, Alejandro Di Núbila, para participar da gravação e pedi a ele que evocasse Piazzolla, ao que ele me respondeu: seria bem mais difícil se você me pedisse para fugir dele!

Estúdio: baixo e bateria foram gravados ao vivo, em salas distintas enquanto o restante dos músicos tocou na sala de controle. Jorge Falcon gravou com uma guitarra *Gretsch* e alavanca *Bigsby*, utilizando pedais de trêmulo e distorção. A ideia de utilizar esses dois pedais juntos eu tirei de uma canção gravada por Cassandra Wilson, intitulada *Last train to Clarksville*³¹, que está em seu disco *New Moon Daughter*.

Ao ouvir a gravação já previamente mixada senti necessidade de incluir um ostinato que estava presente na base da composição. Esse ostinato foi escrito para a guitarra.

³¹ A canção foi composta por Tommy Boyce e Bobby Hart, gravada originalmente pelo grupo de *rock*, The Monkees, que eram uma resposta americana aos The Beatles. A regravação de Cassandra Wilson aproxima a canção a um estilo jazzístico moderno. *New Moon Daughter* chegou a primeira posição na parada jazz da revista *Billboard* em 1995. Link do youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=dBNIKfA89FM>

Exemplo 31 – Ostinato em subdivisão 3 3 2, arpejo típico de milonga.



Essa linha é importante porque cria um diálogo com outras canções do disco em que foram utilizados ostinatos, reforçando no disco o uso não apenas da intertextualidade, mas também da intratextualidade.

4.2.10 *Um deus também é o vento*

(Poema de Paulo Leminski / música: Martinuci e Fernando Nicknich)

Gênese da canção: fiquei tão feliz com a composição que o poema *Zumzumzum* de Paulo Leminski me inspirou que resolvi tentar a sorte novamente. O poema escolhido foi *Um deus também é vento*, página 48 do livro *Caprichos & Relaxos*:

um deus também é o vento
 só se vê nos seus efeitos
 árvores em pânico
 bandeiras
 água trêmula
 navios a zarpar
 me ensina
 a sofrer sem ser visto
 a gozar em silêncio
 o meu próprio passar
 nunca duas vezes
 no mesmo lugar
 a este deus
 que levanta a poeira dos caminhos
 os levando a voar
 consagro este suspiro

 nele cresça
 até virar vendaval

Embora *Zumzumzum* tenha sido uma das músicas mais difíceis de alcançar o arranjo final que foi para o disco, a composição em si, aconteceu muito rapidamente, em menos de meia hora, ela estava pronta. Esta outra, a história se deu de outra forma, foi composta e deixada de lado porque eu não conseguia chegar a um resultado satisfatório para ela. Gostava da melodia, mas a harmonia se resumia a dois acordes, com aquela força centrípeta que não te permite escapatória, era como eu a sentia. Foi a primeira canção que trabalhei com Nicknich e juntos a terminamos, não sem nos debatermos bastante sobre em que ponto os novos acordes deveriam entrar. Ao final, ambos ficamos satisfeitos com a solução encontrada e ela é de certa forma uma síntese, um amálgama de nossos diferentes estilos.

Aspecto dialógico: é uma canção que tem sua base em diferentes modos: há trechos de mixolídio, lídio e do chamado modo blues, com a terça menor tomando o lugar da terça maior.

Exemplo 32 – Exemplo de melodia em modo mixolídio.



Exemplo 33 – Exemplo de melodia em modo lídio.



Exemplo 34 – Exemplo de melodia em modo blues.



Esse hibridismo sintetiza os diferentes estilos musicais que ouvi e assimilei ao longo de minha relação com a música. O modalismo brasileiro se deve as minhas escutas de compositores como Caetano Veloso, Alceu Valença, Milton Nascimento, entre muitos outros, e o modo *blues* aparece como influência por via secundária, tendo assimilado essa escala a partir da utilização dela em canções dos Rolling Stones, The Beatles e Led Zeppelin entre outros. Com exceção de Bob Dylan, que é uma referência muito forte para mim, o *blues* foi assimilado sobretudo por meio da releitura britânica do estilo americano. No aspecto literário o tema abordado por Paulo Leminski segue uma tradição de poetas e poemas sobre a transcendência, a religião e a espiritualidade. A primeira vez que me deparei com esse poema foi quando pré-adolescente, em um livro didático intitulado “Língua e Literatura” de Faraco & Moura, nos tempos do ginásio, que é como se chamava o ensino médio na época. O tema do capítulo era sobre reiteração de imagens, ou seja, uma outra forma de se chamar a intertextualidade, e apresentava um poema de Paulo Leminski e outro de Fernando Pessoa sobre o mesmo tema.

Intertextualidade verificada: quando Fernando Nicknich e eu finalizamos a canção pude notar que havia algo de Pearl Jam no *riff* de guitarra que ele criou para a canção, não chega a ser um empréstimo direto, mas tem aquela sonoridade dos chamados grupos *grunge* de Seattle, Estados Unidos. Isso se deve ao fato de Nicknich ser dez anos mais jovem do que eu e em sua adolescência o movimento *grunge* viveu seu auge. Como Led Zeppelin era uma influência comum entre eu e os músicos do Pearl Jam – mas não para Nicknich, que chega a desgostar do grupo britânico – encontramos um ponto em comum e finalizamos a canção de um modo bem-sucedido.

Intertextualidade deliberada: no processo de elaboração dos arranjos eu fiz questão de criar um intertexto direto com o Led Zeppelin, assim coloquei uma passagem harmônica e um *riff* da canção *Ramble on* em meu arranjo final. Quis fazer uma brincadeira com os fãs do grupo e coloquei essa passagem em um ponto em que a citação fica bem escondida. Até esse momento não encontrei um fã do grupo capaz de encontrar o momento *Ramble on* em *Um deus também é o vento*, entretanto, depois que aponto o momento de entrada do *riff* ele se torna bastante óbvio. É um jogo intertextual a Umberto Eco.

Estúdio: decidimos usar um pedal *fuzz* chamado *Cry Baby* para conseguir um efeito de distorção similar a sonoridade utilizada por guitarristas como Jimmy Page e Jimi Hendrix. O pedal não estava em perfeito estado e por isso apresentava muitos

ruídos. Abu chegou a questionar se deveríamos usá-lo ou não pois o ruído apareceria na gravação. Resolvi que o ruído era bem-vindo, visto que estávamos cantando sobre a força do vento, sobre Deus e estardalhaço e deixamos assim mesmo. Na primeira mixagem o engenheiro de som, Fred Teixeira, utilizou muita compressão e eu pedi que a mixagem fosse refeita porque queríamos uma sonoridade a John Bonham, que foi como direcionei Luís Bourscheidt a tocar nessa faixa, ou seja, com bastante peso. Bonham é uma de suas principais referências e foi um exercício prazeroso para ele. Os chiados e imitações de sons de vento na abertura da faixa é uma composição de Fernando Nicknich, gravada sob regência de Alvaro Nadolny, com integrantes do Madrigal da UFPR.

4.2.11 *Sweet flower*

(Letra e música: Martinuci / composição do prelúdio: Arrigo Barnabé)

Gênese da canção: o ponto de partida foi uma conversa com minha amiga Magda Fidelis sobre uma possibilidade de um romance com uma amiga em comum. Ela me aconselhou a escrever uma canção apaixonada. Respondi que canções apaixonadas não acontecem assim, que são inspiradas depois de um tempo de relacionamento ou que acontecem espontaneamente. Depois da conversa pensei comigo mesmo “e se eu tentasse para ver o que acontece” e assim nasceu *Sweet flower*:

Sweet flower

Desire

You're a sweet flower

Miss Meissner

You inspire me

A love that is so sweet

You

Sweet

You are sweet

Aspecto dialógico: a metáfora da musa como flor, carregada de doçura é uma imagem arquetípica do feminino para o poeta. Na literatura há inúmeros exemplos de uso dessa imagem. Musicalmente, ela foi construída como uma levada de bossa-nova moderna, um híbrido com pop e harmonia afrancesada. Eu tive Chet Baker como um

primeiro modelo para cantá-la. Com o desenvolvimento da canção e a eventual decisão de transformá-la em uma canção de câmara, isso tudo foi parcialmente abandonado.

Intertextualidade verificada: queria usar acordes típicos das harmonias de Tom Jobim, acordes com sexta e nona e acordes com sétima maior, mas queria fugir de um aspecto da bossa nova: o uso amplo de movimentação harmônica, eu queria algo mais estático, queria não sair muito do lugar. Eu havia escutado em alguma aula ou lido em alguma análise que Debussy muitas vezes evitava o desenvolvimento e ficava reiterando uma mesma região, eu tinha isso em mente também e consegui manter 16 compassos com o baixo em Mi, alternando apenas as pontas do acorde e usando suspensões; também evitei deliberadamente acordes com dominantes, para fugir da tensão e repouso típico da tonalidade maior/menor, buscando evocar Debussy. Pode parecer que seria em realidade um caso de intertextualidade deliberada, mas o fato é que eu não sabia do conceito; além disso não há citações ou alusões aqui, apenas uma ideia inicial sem nenhum compromisso teórico, apenas um ponto de partida. Importa ressaltar aqui a presença da intratextualidade: em muitas de minhas canções, incluindo as que estão nesse disco, eu faço uso de pouco movimento harmônico na parte A e crio um contraste com bastante movimento na parte B. Isso acontece em: *Sweet flower*, *Zumzumzum*, *O que nem sei*, *Francesinha* e *Cem dias de espera*. É um artifício que adotei como parte de minha linguagem, de minha maneira de compor.

Intertextualidade deliberada: Arrigo Barnabé estava previsto para escrever um arranjo para o disco desde quando havia enviado o projeto para à Fundação Cultural de Curitiba, em 2011. Quando chegou o momento de definir qual canção seria enviada a ele – já durante o processo de gravação e pesquisa dessa dissertação – me lembrei de uma conversa que tivemos em 2001 e ficou evidente que a canção teria que ser *Sweet flower*. A conversa foi sobre a trilha sonora que ele havia composto para o filme de Ricardo Bravo, *Oriundi*, e ele me explicou que havia usado sua lembrança dos tempos que estudava no conservatório em Londrina a música de Chopin e Debussy, para conseguir um tom romântico para as peças compostas para o filme. Isso vinha ao encontro do que eu precisava, afinal meu trabalho trata da intertextualidade e da memória e minha composição já tinha Debussy como referência. Assim pedi a ele que usasse o mesmo artifício novamente para escrever o arranjo para quarteto de cordas. Por outro lado, eu queria que as pessoas reconhecessem o Arrigo Barnabé presente em minha canção, Então, pedi a ele que escrevesse um prelúdio para *Sweet flower* que guardasse relação com a minha peça, mas que ao mesmo tempo tivesse a assinatura

dele, e isso me levou a criar um tipo de intertexto que ainda não descobri como definir: um intertexto com um compositor tendo o próprio compondo um prelúdio para minha composição. Vale ressaltar que não se trata de uma parceria, não estamos assinando uma canção; há um prelúdio e depois uma canção, já completa, que existe independente do prelúdio. Ele escreveu o arranjo para a parte específica da canção sem alterar minha harmonia, escreveu a grade com os acordes e a melodia primeiro e só depois desenvolveu o arranjo para quarteto de cordas.

Estúdio: resolvi convidar o maestro Alvaro Nadolny, regente do Coro da UFPR, para produzir *Sweet flower* e *Inverno*. Ele também regeu o quarteto em *Zumzumzum*. Tivemos dois ensaios prévios à gravação e trabalhamos a interpretação para ambas as peças. Essa canção foi o maior desafio para mim enquanto intérprete nesse disco: eu nunca havia cantado com um quarteto de cordas antes, as cordas têm uma outra dinâmica de tempo, e a presença de um regente foi fundamental para o sucesso dessa gravação. Houve também uma pesquisa em torno do tipo de impostação vocal que usaria para essa peça, que considero uma canção de câmara: não poderia ser tão recuada e impostada como na forma operística de canto e ao mesmo tempo achava que era necessário encontrar uma alternativa para minha forma de cantar. Por um feliz acaso, ouvi a canção *Good night* dos Beatles e notei que Ringo Starr³² cantou essa peça de uma forma diferente, como se fosse um cantor de musicais de filmes de Hollywood nos anos 1950. Havia encontrado o meu modelo. Alvaro Nadolny, meu professor de canto, gostou e aprovou minha solução. Na sala de gravação, ele posicionou dois microfones, um na posição tradicional e outro nas costas, quase encostado ao corpo, a fim de valorizar harmônicos graves.

4.2.12 Intertextos na arte final do disco

A primeira decisão foi de que as fotos seriam em preto e branco. Outro ponto importante é o de que seria mister encontrar um fotógrafo com um afinado olhar artístico, não poderia trabalhar com um fotógrafo de *books* de agência fotográfica.

³² Depois de escrever essa passagem, no dia 21 de junho de 2016, fui pesquisar no livro de Steve Turner sobre as canções dos Beatles e tive algumas surpresas: a primeira é que a canção foi cantada por Ringo Starr e não por Paul McCartney. A outra é de que a canção é de Lennon e não McCartney! Em uma coisa acertei, a canção, segundo Turner, foi inspirada em *True love*, de Cole Porter, canção do musical *High Society*, que foi um grande sucesso com Bing Crosby e Grace Kelly, em 1956.

Primeiro procurei um amigo cineasta que expõe suas fotos na internet, são fotos artísticas, distorcidas, com sobreposição de imagens, etc. Ele disse que eu precisava de um bom profissional, considerando a si mesmo um diletante apaixonado. Me indicou o diretor de fotografia de seus filmes, o fotógrafo Eduardo Azevedo. Tive receio de que a verba definida para o disco não seria suficiente, mas ele não se importou com o valor desatualizado, desde que se tratasse de um trabalho no qual ele tivesse liberdade de expressão. Marcamos uma conversa, expliquei o conceito de intertextualidade que permeava todo o trabalho e ele adorou a ideia. Disse a ele que minha inspiração era a contracapa do disco *Rubber Soul* dos The Beatles e assim ele definiu o tipo de granulação, as fotos na sessão de gravação, máquina analógica e todo o conceito de memória.

O passo seguinte foi encontrar um designer com o mesmo tipo de preocupação, e a indicação veio do amigo com o qual divido o apartamento, o ator Cléber Pereira Borges. Ele havia trabalhado em algumas produções de teatro com um rapaz de Santa Catarina, cujo nome é Fellipe Gallarza. Muito profissional e solícito, entendeu rápido o conceito e foi o parceiro perfeito para a criação da arte da capa. Meu ideal era pensar em vinil, mas não havia verba suficiente para tanto e então busquei uma alternativa: uma capa de CD que evocasse o vinil; sem acrílico, papelão grosso, capa dura, letras na parte interna no lado esquerdo da capa interna e foto do grupo no lado direito. Tive que levar um CD importado para a empresa Discpress como modelo porque eles não tinham nenhum modelo similar que me satisfizesse. Por sorte eles prezam a satisfação do cliente, e realmente se aproximaram muito do modelo enviado. Não ficou exatamente igual porque não temos o mesmo tipo de papelão no Brasil. Isso encareceu um pouco o produto, mas como as letras deveriam ficar na parte interna, não seria necessário um libreto e assim uma coisa quase compensou a outra. As letras ficaram minúsculas porque foi necessário incluir a ficha técnica no mesmo espaço, mas os *long plays* antigos eram assim e era justamente o que eu queria evocar, fazer esse intertexto. A contracapa ficou muito próxima da contracapa do *Rubber Soul*, com menos fotos, porque obviamente as dimensões da capa de um CD são bem menores do que as de um vinil.

Exemplo 35 – Contracapa de *Rubber Soul* do grupo britânico The Beatles.Exemplo 36 – Contracapa do disco *Stilnovisti Intertextualité*.

Para a capa eu havia proposto um intertexto com a capa de *Rain Dogs*, do cantor e compositor americano Tom Waits e a famosa capa do The Clash do disco *London Calling*, isso porque ambas já eram, por sua vez, um intertexto com um disco de Elvis Presley, o que tem as letras na horizontal e na vertical, com as cores verde e rosa, respectivamente. Enviei os desenhos e as fotos que eu havia escolhido e ele me respondeu com dois modelos de capa, o meu e o dele: o dele trazia um detalhe do reflexo de uma imagem minha no piano preto Yamaha do estúdio da Gramofone. Me explicou que teve a ideia por conta do reflexo, sendo o intertexto é um tipo de reflexão. Não hesitei, a capa dele era bem melhor que a minha, e assim minha capa foi imediatamente descartada. Por uma questão definida pela Fundação Cultural de Curitiba, os logos das empresas apoiadoras, FCC e Prefeitura devem estar na contracapa e lá estão eles. Felizmente as empresas não se opuseram a utilização dos logos em preto e branco, assim não houve quebra do conceito de memória que objetivamos com a utilização exclusiva dessas duas cores. Para manter a coerência com os intertextos aos The Beatles, que foram crescendo ao longo do processo do disco, utilizei dois títulos de canções famosas do grupo para indicar a produção do disco na ficha técnica, que ficou da seguinte forma:

Produção: Martinuci e Jorge Falcon / *With a little help from our friends...here, there and everywhere*: Luiz Bourscheidt e Fábio Abu-Jamra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão dialógica e polifônica de Bakhtin é de uma densidade profunda e, fugindo ao clichê acadêmico, não vou afirmar que extrapola o assunto e os pontos levantados por esse trabalho. Não extrapolam, são justamente estes os pontos que interessam. A questão é que essa leitura ainda está sendo digerida e há de levar um bom tempo, talvez uma vida inteira, ou a vida inteira que me resta para ser compreendida de modo profundo. Entretanto, o que interessa aqui é como a compreensão existente, a compreensão obtida durante o transcorrer da pesquisa interferiu no processo de pesquisa artística e de como a compreensão atual interfere na leitura que faço agora do resultado desse processo, ou seja, tanto o disco quanto a dissertação nascida dele. Estou convencido de que esse processo ainda está em curso e há de alterar a minha produção artística futura. Há de tornar minhas composições mais ricas em nuances, com um maior uso de contrastes, mais polifônica de afetos. Por hora, cumpre terminar esse trabalho e tolerar o fato de que, se o fizesse agora, já o faria diferente. Sabendo que passados seis meses ele sofreria nova alteração. Então o trabalho é, em última instância, uma fotografia de um momento. Nesse sentido é um documento que registra o olhar que se lança sobre um processo, que registra o ponto estático de um pensamento em movimento, dinâmico.

Muitas vezes ouço o conselho “você tem que bancar o que você está dizendo, afirmar com segurança, etc.” Não tenho segurança, estou descrevendo uma pesquisa artística, não é uma ciência dura, meu compromisso é com a descrição a mais verídica possível dos desdobramentos desse processo. Disso se trata o memorial: certo ou errado é um termo monológico que não se sustentaria nesse texto.

Creio que se o papel da pesquisa científica é contribuir para a formação de pesquisadores de qualidade, comprometidos com o desenvolvimento das ciências, o da pesquisa artística é seguramente o de formar, ou melhor dizendo, de transformar, o artista em um artista melhor, mais consciente e mais eficaz no manuseio de suas ferramentas expressivas. Essa contribuição em mim, espero conseguir retribuir em meu papel social de artista. Alguma contribuição já existe, tanto no disco - que de alguma forma, traduz um momento da história de Curitiba, da música pop curitibana, paranaense, brasileira, universal – quanto nessa dissertação, que deverá ser, oxalá, eventualmente lida e utilizada por outras pessoas.

Em um nível pessoal, sei que, há despeito de todas as vozes na minha voz, e de elas serem muitas, é justamente a minha voz, misturada a tantas outras que pode me conferir alguma singularidade; pode ser matematicamente uma soma pequena, infinitesimal. Ainda assim, essa minha minúscula contribuição em mim mesmo, faz com que a minha produção, a minha voz, se diferencie de todas as outras. Não há julgamento de valor nessa afirmação, não é a qualidade dessa, ou de qualquer outra produção que seja, que está sendo levada em conta aqui.

Respondendo ao Professor Doutor Norton Dudeque, que na banca de qualificação perguntou-me sobre como o compositor Martinuci se sente em relação ao intertexto, aos empréstimos, enfim, a noção da ausência de originalidade, a resposta é que me sinto menos angustiado do que quando comecei o meu trabalho de dissertação. Percebo que sou exatamente como todos os outros compositores, todos dando sequência a uma longa tradição musical, na qual todo mundo empresta de todo mundo. Alguns empréstimos serão, quiçá menos óbvios, bem mais disfarçados que os meus, seguindo, todavia, sendo ainda empréstimos. Por outro lado, as alusões, citações, estilizações, pastiches, etc. deliberadamente utilizados sobretudo nos arranjos, estão sempre na superfície da composição. É como uma roupa emprestada. Como pegar um casaco bonito de um amigo, experimentá-lo e sair para dar uma volta, ou seja, é um casaco sobre o corpo, que é nessa analogia a composição em si, retira-se o casaco e temos ainda o corpo, que é afinal de contas o substancial, visto que o corpo existe sem o casaco, e é possível trocar de casaco, “costurar um para si mesmo”, digamos assim. Nesse disco isso foi colocado como um exercício, poderia ter dado uma roupagem jazzística para as canções, teria sido um outro exercício, poderia ter dado uma roupagem camerística, o que foi feito para a *Inverno* e *Sweet flower*, teria sido um outro exercício possível, e assim por diante. Não me sinto na obrigação de ser original e como defendido nesse trabalho, acredito que essa suposta originalidade não existe. Existe uma assinatura, algo que torna o seu trabalho reconhecível como seu; chegar a isso já é suficientemente difícil, e acredito que é isso o que Harold Bloom entende por tornar-se um “poeta forte”. Isso está no meu horizonte. Ouso dizer que já possuo essa assinatura, independentemente de qualquer juízo de valor sobre o meu trabalho. Dito isso, é claro que tenho orgulho do meu trabalho, doutra forma teria desistido da música e me dedicado a qualquer outra profissão. Não foi esta minha escolha. Simplesmente quero dar a minha contribuição à música, sem me preocupar com rótulos, estou a serviço dela. Simples assim.

Somos consciência e ideias: a respeito de nós mesmo, dos outros, das coisas e do mundo. Somos um diálogo. Bem pode ser uma outra palavra para espírito.

REFERÊNCIAS

- AC DC Let there be rock. Direção de Eric Dionysius e Eric Mistler. Warner Home Video, 2011. 1 DVD (97 min), color.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. (Org.) Oneyda Alvarenga e Fália Camargo Toni. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: WMFmartinsfontes, 2015.
 _____ *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.
 _____ *Discurso na vida e discurso na arte*. In: VOLOSHINOV, V. N. Freudism. New York: Academic Press, 1976.
 _____ *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
 _____ *A anatomia da influência: literatura como modo de vida*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- BARTOK, Béla. *Mikrokosmos 2 Definitive Edition*. London: Boosey & Hawkes, 2004.
- BOCKRIS, Victor. *Keith Richards: The Biography*. Boston: Da Capo Press, 2003.
- BRAIT, Beth. *As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2011, p.11-27.
 _____. BAKHTIN, (org.). *Conceitos chaves*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.
- BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense S.A.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2007.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.
 _____ *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
 _____ *Pós-escrito a Il nome della rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FLASH Gordon. Direção de Mike Hodges. Universal Studios Home Entertainment, 2010. 1 DVD (110 min), color.
- FIORIN, José Luiz. *Polifonia Textual e Discursiva*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2011. p.29-36.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: FAE/UFGM, 2006.
- GUEST, Ian. *Harmonia: método prático*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.

JUNG, C.G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
 _____ *Psicologia do Inconsciente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1980.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LED Zeppelin: the song remains the same. Direção de Peter Clifton e Joe Massot. Warner Brothers, 2008. 1 DVD (138 min), color.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & Relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEVITIN, D. J. *The world in six songs*. London: Penguin Books, 2008.

LÓPEZ-CANO, R. & CRISTÓBAL, U. S. *Investigación artística en música*. Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.

MANFRINATO, A. C. (2013). *Bachianas brasileiras N.4, de Heitor Villa-Lobos: um estudo de intertextualidade*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.) *Pesquisa social. Teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2007.

NUOVO Cinema Paradiso. Direção de Giuseppe Tornatore. CG Entertainment SRL, 2007. 1 DVD (118 min), color.

ORIUNDI. Direção de Ricardo Bravo. Visocopy, 2000. 1 DVD (97 min), color.

PINK Floyd The Wall. Direção de Alan Parker. Sony Legacy, 2005. 1 DVD (450 min), color.

PRÉVERT, Jacques. *Paroles*. Editions Gallimard. Disponível em: <http://wheatoncollege.edu/vive-voix/poemes/dejeuner-du-matin/> acesso em: 05/12/2016.

RAMIL, Victor. *A estética do frio. Conferência de Genebra*. Pelotas: Satolep Livros, 2009.
 _____ *Songbook*. Caxias do Sul: Belas-Letras Ltda., 2013.

SANT'ANNA Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 1998.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.

SCHNAIDERMAN, Bóris. *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SOLARE, Juan María. *Piazzolla y Stravinsky*. Doce Notas (Madrid) nº35, 2003.
 Disponível em: http://www.ciweb.com.ar/Solare/articulos/Solare_Piazzolla_y_Stravinsky.pdf Acesso em: 17/12/2016.

TABUCCHI, Antonio. *Os três últimos dias de Fernando Pessoa: um delírio*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Dreams of Dreams*. San Francisco: City Lights, 1999.

THE Rolling Stones: Let's spend the night together. Direção da Hall Ashby. Lions Gate, 2010. 1 DVD (95 min), color.

TOLINSKI, Brad. *Light & Shade: Conversation with Jimmy Page*. New York: Crown Publishing Group, 2012.

TURNER, Steve. *The Beatles: a história por trás de todas as canções*. São Paulo: Cosac Naify 2009.

WILDE, Oscar. *The happy prince and other stories*. New York: Everyman's Library, 1995.

REFERÊNCIA DISCOGRÁFICA

BACH, Johann Sebastian. *Musette*. Intérprete: Igor Kipnis. In: J.S.BACH: The notebooks of Anna Magdalena Bach. Nonesuch Records, 2005. 1 CD, faixa 22.

BUARQUE, Chico; *A banda*. Intérprete: Chico Buarque. In: CHICO BUARQUE: Chico Buarque de Hollanda. RGE, 1966. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

DEACON, John; MERCURY, Freddie; MAY, Brian; TAYLOR, Roger; BOWIE, David. *Under pressure*. Intérprete: Queen & David Bowie. In: QUEEN: Hot Space. EMI, 1982. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 11.

DIXON, Willie. *I just want to make love to you*. Intérprete: Muddy Waters. In: MUDDY WATERS: Just make love to me. Chess Records, 1954. 1 compacto sonoro. Lado A, faixa 1.

DYLAN, Bob; DIXON, Willie; HUNTER, Robert. *My wife's home town*. Intérprete: Bob Dylan. In: BOB DYLAN: Together through life. Columbia Records, 2009. 1 CD, faixa 9.

_____. *Blowin' in the wind*. Intérprete: Bob Dylan. In: BOB DYLAN: The freeweellin' Bob Dylan. Columbia Records, 1963. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

FORD, Vincet; *No woman no cry*. Intérprete: Bob Marley & The Wailers. In: BOB MARLEY & THE WAILERS: Live! Island, 1975. Lado 2, faixa 5.

JAIME, Léo; ABREU, Big Selvagem; VERDEAL; ANDERSON, B. *Calúnias (Telma eu não sou gay / Tell me once again)*. Intérprete: Ney Matogrosso. In: NEY MATOGROSSO: Pois é. Barclay, 1983. 1 disco sonoro, faixa 10.

LENNON, John; MCCARTNEY, Paul. *Blackbird*. Intérprete: The Beatles. In: THE BEATLES: THE BEATLES (White album). APPLE, 1968. 2 discos sonoros. Lado 2, faixa 11.

_____. *For no one*. Intérprete: The Beatles. In: THE BEATLES: REVOLVER. Parlophone Records, 1966. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 3.

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. *Cais*. Intérprete: Milton Nascimento. In: MILTON NASCIMENTO: Clube de esquina. EMI, 1972. 2 discos sonoros. Lado um, faixa 2.

RAMIL, Vitor; *De banda*. Intérprete: Vitor Ramil. In: VITOR RAMIL: Longes. Satolep, 2004. 1 CD, faixa 8.

_____; *Café da manhã*. Intérprete: Vitor Ramil. In: VITOR RAMIL: À beça. Capacete, 1995. 1 CD, faixa 6.

STING; *Russians*. Intérprete: Sting. In: STING: The dream of the blue turtles. A&M Records, 1985. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 3.

VIANNA, Herbert. *O rouxinol e a rosa*. Intérprete: Paralamas do Sucesso. In: PARALAMAS DO SUCESSO: Os grãos. Emi-Odeon, 1991. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 2.

WINKLE, Robert Van; MERCURY, Freddie; May, Brian; TAYLOR, Roger; DEACON, John; BOWIE, David. *Ice ice baby*. Intérprete: Vanilla Ice (Winkle). In: VANILLA ICE: To the extreme. SBK, 1990. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

APÊNDICE 1 – partituras do disco Stilnovisti Intertextualité

Zumzumzum

Martinuci
(poema de Paulo Leminski)

Music score for the song "Zumzumzum" by Martinuci (poem by Paulo Leminski). The score is written for Voice and Acoustic Guitar (A. Gtr.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 8/8.

The score is divided into six systems, each containing a Voice staff and an Acoustic Guitar staff. The guitar part features a continuous, rhythmic pattern of eighth notes.

System 1: Measures 1-4. Chords: G, F⁹. The voice part is silent.

System 2: Measures 5-8. Chords: G, F⁹. The voice part is silent.

System 3: Measures 9-12. Chords: G, F⁹. The voice part begins with the lyrics: "cê que/a gen te cha ma quan-do ga ma quan-do/es - tá com mē do/e".

System 4: Measures 13-16. Chords: G, F⁹. The voice part continues with the lyrics: "má- gua quan do/es tá com se - de mui-ta se - de e não tem".

System 5: Measures 17-20. Chords: G, D⁹(add4), F⁹. The voice part continues with the lyrics: "a- gua hum! o u ou só vo -".

System 6: Measures 21-24. Chords: G, F⁹. The voice part continues with the lyrics: "cê-e-e que/a gen-te se-gue/a-té que/a-ca-ba/em che - que ou em".

2

25 G $\text{Dm}^9(\text{add4})$ F^9

Voice

cha- mas

A. Gtr.

29 C^9

Voice

Hum! Qual-quer som qual-quer

A. Gtr.

33 $\text{D}^{13}(\text{add4})$ $\text{A}(\text{add9})/\text{C}\sharp$

Voice

um po - de ser. tu - a

A. Gtr.

37 C^9 C^9 $\text{G}(\text{add4})$ G

Voice

voz teu zum-zum - zum to-do

A. Gtr.

41 Dm^{11} F^9 C^9

Voice

sus to sob a foma de/um sú-bi-to/ar bus to sei-xo sol to céu re - vol to pde

A. Gtr.

45 $\text{F}^{\flat 9}$ G

Voice

ser. teu vul-to ou tu - a vol-ta

A. Gtr.

49 F^9 G

Voice

A. Gtr.

53 F⁹ G G

Voice

A. Gtr.

cordas

57 F⁹ Em

Voice

A. Gtr.

61 Dm¹¹ G

Voice

A. Gtr.

65 F⁹ Em

Voice

A. Gtr.

69 Dm¹¹ F C⁹

Voice

A. Gtr.

Hum! Qualquer

73 D¹³(add4)

Voice

A. Gtr.

som qual quer um po - de

4 A(add9)/C# C⁹

77

Voice

ser tu - a voz teu zum-zum -

A. Gtr.

81 G(add4) G Dm¹¹ F⁹

Voice

zum to-do sus-to sob a forma de/um sú-bi-to/ar-bus-to

A. Gtr.

85 C⁹ Dm(add4) F

Voice

sei-xo sol-to céu re - vol-to pode ser teu vul-to ou

A. Gtr.

89 G(add4) G Dm(add4) F

Voice

tu - a vol-ta po - de ser teu vul-to ou

A. Gtr.

93 G(add4) G Dm(add4) F

Voice

tu - a vol-ta po - de ser teu vul-to ou

A. Gtr.

97 G(add4) G Dm(add4) F

Voice

tu - a vol-ta po - de ser teu vul-to

A. Gtr.

101

Voice

A. Gtr.

ZUMZUMZUM

Martinucci

pizzicato ritmicamente livre com as notas indicadas

Violin

pizzicato ritmicamente livre com as notas indicadas

Violin

pizzicato ritmicamente livre com as notas indicadas

Viola

pizzicato ritmicamente livre com as notas indicadas

Cello

vibrafone com lesie ou tremolo

Inst

pizzicato ritmicamente livre com as notas indicadas

13

Vln

Vln

Vla

Clo

Inst

25 2

pizzicato

Guitarra com slide

36

45

54 3

Violin I (Vln) and Violin II (Vln) parts feature melodic lines with slurs and ties. The Viola (Vla) and Cello (Clo) parts provide harmonic support with sustained notes and moving lines. The Instrumental (Inst) part is marked with rests.

61

Violin I (Vln) and Violin II (Vln) parts continue with melodic development. The Viola (Vla) and Cello (Clo) parts maintain their harmonic roles. The Instrumental (Inst) part remains at rest.

68

Violin I (Vln) and Violin II (Vln) parts conclude the system with sustained notes. The Viola (Vla) and Cello (Clo) parts also feature sustained notes. The Instrumental (Inst) part is at rest.

72 4

The musical score consists of five staves: Violin I (Vln), Violin II (Vln), Viola (Vla), Cello (Clo), and Piano (Inst). Measures 72 and 73 show a rhythmic pattern of eighth notes in the strings. In measure 74, the Violin I and Cello parts have a long slur over the final two notes, which are held into measure 75. The Viola and Violin II parts also have a slur over their final notes in measure 74. The Piano part is silent in measures 74 and 75. The score ends with a double bar line at the end of measure 75.

Mikrokosmos

Martinuci

Martinuci / Nicknich / Falcon

Moderato ♩ = 118

B \flat E \flat /B \flat B \flat ⁷ E \flat /B \flat B \flat E \flat /B \flat B \flat ⁷ E \flat /B \flat

As

5 B \flat E \flat /B \flat B \flat ⁷ E \flat /B \flat B \flat E \flat /B \flat B \flat ⁷ E \flat /B \flat

ve-zes eu per- co/o so - no

9 B \flat E \flat /B \flat B \flat ⁷ E \flat /B \flat B \flat E \flat /B \flat

gru-do/os meus o-lhos no te - to

2

12 $B\flat^7$ $E\flat/B\flat$ $E\flat m$ $Fm/E\flat$ $G\flat/E\flat$ $Fm/E\flat$ $E\flat m$ $Fm/E\flat$

E tin - jo de i - ma

16 $G\flat/E\flat$ $Fm/E\flat$ $B\flat$ $E\flat/B\flat$ $B\flat^7$ $E\flat/B\flat$ $B\flat$ $E\flat/B\flat$

- gens pai - sa-gens on- de/eu pro - je - to

20 $B\flat^7$ $E\flat/B\flat$ $E\flat$ $A\flat$ $B\flat$ $A\flat$

Um cais de on - de par-tir um

23 $E\flat$ $A\flat$ $B\flat$ $A\flat$ $G\flat maj^7$ trill

por to/on de/an-co - rar en-tre/um e ou-tro tu-do se

27 $\text{B}\flat$ $\text{E}\flat/\text{B}\flat$ $\text{B}\flat^7$ $\text{E}\flat/\text{B}\flat$ $\text{B}\flat$ $\text{E}\flat/\text{B}\flat$ 3

po-de in - ven - tar _____ Hu _____

31 $\text{B}\flat^7$ $\text{E}\flat/\text{B}\flat$ $\text{G}\flat^{\text{maj}7}$ $\text{B}\flat$ $\text{G}\flat^{\text{maj}7}$

— yeah! _____

35 Gm^7 $\text{B}\flat$ $\text{E}\flat/\text{B}\flat$ $\text{B}\flat^7$ $\text{E}\flat/\text{B}\flat$ $\text{B}\flat$ $\text{E}\flat/\text{B}\flat$

39 $\text{B}\flat^7$ $\text{E}\flat/\text{B}\flat$ $\text{B}\flat$ $\text{E}\flat/\text{B}\flat$ $\text{B}\flat^7$ $\text{E}\flat/\text{B}\flat$ $\text{B}\flat$ $\text{E}\flat/\text{B}\flat$

As ve-zes eu tra - ço_ pla - nos _____

4

43 $B\flat^7$ $E\flat/B\flat$ $B\flat$ $E\flat/B\flat$ $B\flat^7$ $E\flat/B\flat$ $B\flat$ $E\flat/B\flat$

di re-tri-zes e me - tas_____

47 $B\flat^7$ $E\flat/B\flat$ $E\flat m$ $Fm/E\flat$ $G\flat/E\flat$ $Fm/E\flat$

E_____

50 $E\flat m$ $Fm/E\flat$ $G\flat/E\flat$ $Fm/E\flat$ $B\flat$ $E\flat/B\flat$

me per-co/em mi-nhas cur - vas_____ nu-ma vi-da sem li - nhas re-

53 $B\flat^7$ $E\flat/B\flat$ $B\flat$ $E\flat/B\flat$ $B\flat^7$ $E\flat/B\flat$ $E\flat$ $A\flat$

- tas_____ e ten to_ con - ci-li-ar_

57 $B\flat$ $A\flat$ $E\flat$ $A\flat$ $B\flat$ $A\flat$ 5

o so-nho/e a des - ven - tu - ra

60 $G\flat$ maj7 $B\flat$ $E\flat/B\flat$

"Hay que/en-du-re-ser-ce pe-ro sin per- der la ter - nu ra ja - más"

64 $B\flat^7$ $E\flat/B\flat$ $G\flat$ maj7

"Hay que/en-du-re-ser-ce pe-ro sin per- der la ter - nu ra ja -

68 N.C. $G\flat$ maj7 $B\flat$

más"

6

74 N.C. G \flat maj7 B \flat

78 G \flat maj7 Gm7 G \flat maj7 B \flat

82 E \flat m7 Fm7 G \flat maj7 B \flat G \flat maj7

86 Gm7 G \flat maj7 B \flat E \flat m7 Fm7 B \flat

Cem Dias de Espera

Martinuci

Martinuci

Andante ♩ = 88

To Guit. w/slide-|

mf

5 **Voz**

Sen-ta - do na cal-ça - da__

9 con-tan - do/as go-tas d'á- gua__

13 que raie__ a ma-

cresc.

2

16

- dru-ga - da al - go me diz vo - cê:

20

vai se/a- brir

f *mp*

24

29

Cem di - as de es-pe - ra

mf

3

33

de-fron - te tu-a ja-ne - la

37

vo - cê as - sim tão be - la

cresc.

40

a mim só me res - ta/es - pe - rar

f

44

e sor - rir

mp

4
49

Cem di - as

mp

54

de es pe - ra de-fron-te tu-a ja ne - la

60

vo - cê as - sim tão be - la

mf cresc.

63

a mim só me res - ta/es - pe - rar

f

5

67

e sor rit

68 69 70 71

72

mp *mf cresc.*

73 74 75 76

77

78

79

rall.

80 81 82 83

Os Rios

Moderato ♩ = 114

Martinuci

7 C C F F

12 A G F C C C C

16 C F F G C

20 C G Fmaj7 C

25 C G/B C N.C.

30 C C F F A G F C

34 C C F

38 F G C C

43 G Fmaj7 C C

Eu vi o Te-jo/eu vi o Ri-ver Thames mas eu ve-nho do Ri
o Pa-ra-ná e quan-do/eu te ve-jo eu
ve-jo/eu ve-jo/eu ve -jo/eu vejo que não há co-mo ne- gar
es - te a - mor es te a - mor
O di-a es-tá cla-ro cla-ro que na-da fi cou mui-to cla - ro en-tre nós
está tu do/es-cu-ro fei-to/a noi-te que ca-iu no ri
o so-bre/o Ri - o Pa-ra-ná me faz
lem- brar me

2

48 G/B C N.C. Eb

faz lem-brar riff

53 Eb

60 C C F F

O di - a es - tá cla-ro cla-ro que na-da fi- cou mui-to cla

63 A G F C C C

- ro en-tre nós está tu do/es-cu-ro fei-to/a

67 C F F G C

noi-te que ca-íu no ri - o so-bre/o Ri - o Pa-ra-ná

71 C G Fmaj7 C

me faz lem brar

76 C G/B C

me faz lem-brar

81 C G Fmaj7 C

me faz lem brar

86 C G/B C G

me faz lem-brar me faz

92 Fmaj7 C

lem - brar

95 C G/B C

me faz lem - brar

Score

Inverno (Martinuci/Nicknich)

Fernando Nicknich

Intro ♩ = 104

Soprano

Tenor

Piano

p *sempre legato*

Intro ♩ = 104

Violin I

pp

Violin II

pp

Viola

Cello

6

S

T

Pno

Vln. I

mp *p* *ppp*

Vln. II

mp

Vla.

Vc.

Inverno

11

S

T

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

mp

pp

pp

16

A

S

T

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p

p

p

p

p

Sam. vo - cê

Inverno

21

S

T

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

8

faz frio a - lem do frio que faz — Sem — vo - cê, mor-rom, a - zul, li -

26

S

T

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

8

lín, tan-to faz Sem — vo - cê

mp *mf*

p *mp* *p*

p *mp* *p*

p *mp* *p*

p *mp* *p*

Inverno

31

S

T

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

o que se fez se des - faz. Sem vo - cê, ga - nhar, per -

36

S

T

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

der, os sig - nos são i - guais. A vi - da tem um só

mp *mp* *mf*

pp *pp* *p* *mf*

Inverno

B

S

T

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

p *subito* *mp* *mf* *mp* *p*

46

S

T

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf *mp* *p*

Inverno

51 *rall.* **C**

S *mp*

T *mp* Sem _____ vo - cê eu sou um por - to

Pno. *rall.*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p* *subito*

56

S

T san - um cós _____ Sem _____ vo - cê não há ra - zão pra mais tu do

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla. *mf* *p* *mf*

Vc.

Inverno

61

S *mf* *poco rall.* **D**

T *poco rall.* *mf a tempo*

Pno. *poco rall.* *mf a tempo*

Vln. I *p* *poco rall.* *mf* *mf*

Vln. II *p* *mf* *mp*

Vla. *p subito* *mf* *mp*

Vc. *p* *mf* *p subito*

66

S

T des - tin - ver - a - ca - bou - en - tre nós On - tam a gen - te a - té - cho -

Pno.

Vln. I *mp* *mf*

Vln. II *mf* *mp*

Vla.

Vc. *mp*

Inverno

71 E

S *p* *mf*

T *p* *mf*

Pno. *p* *mf* *f*

Vln. I *p* *mf* *f*

Vln. II *p* *mf* *mp sub*

Vla. *p subito* *mf* *mp sub*

Vc. *p* *mf* *p subito*

8

76

S

T *p* *mf*

Pno. *p* *mf* *f*

Vln. I *p* *mf* *f*

Vln. II *p* *mf* *mp sub*

Vla. *p subito* *mf* *mp sub*

Vc. *p* *mf* *p subito*

Inverno

81

S

T

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

só

86

S

T

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

A vi - da tem um só

Inverno

F

S *p*

T

Pno. *mp*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp* *f*

Vc. *mp*

G

96

S

T

Pno. *legato*

Vln. I *mf*

Vln. II

Vla. *> mp* *f* *mp*

Vc.

A vi - da tem uu

Inverno

101

S

T

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

sò

mf

f

105

S

T

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

f

Inverno

109

S *poco rall.*
mp

T

Pno. *poco rall.*

Vln. I *poco rall.*

Vln. II *mf*

Vla.

Vc.

Fim A vi - da

112

S *♩ = c 60*
molto rall.

T *ten* *um* *♩ = c 60*

Pno. *molto rall.* *p*

Vln. I *♩ = c 60*
molto rall. *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Francesinha

Neuza Pinheiro

Martinuci

Ad libitum **Andante** (tempo rubato)

Ab/G Fm^6 Fm^7 Bb%

7 Fm^7 Bb% Fm^7 Bb% Fm^7

12 Bb% Fm^7 Bb% Fm^7 Bb%

Le ve__ a bri - sa tão le-ve__ der - ra - ma nas

2

17 Cm⁹ Cm/F Gm⁷ A^b Cm Cm/F Gm⁷ A^b Fm⁷

flo-res__ um bai-la-do bre-ve__ bem de le-ve de-ve__ es-

22 B^b6/9 Fm⁷ B^b6/9 Cm Fm/C Gm/C Fm/C Cm

tar tão bo-ni-ta__ num so-no bem le-ve tão bran-ca__ tão

27 Cm Fm/C Gm/C Fm/C Cm Fm⁷ B^b6/9 Fm⁷

bran-ca fei-to/a lu-a bran-ca__ o-lhan-do/a ja-ne-la__ brin

32 B^b6/9 Cm⁹ Cm/F Gm A^b Cm⁹ Cm/F Gm A^b

can-do__ com e-la__ nos ca-be-los de-la__ di-a-man-te

37 $G\flat$ maj7 $C\flat$ maj7(add9) $G\flat$ maj7 $C\flat$ maj7(add9) $E\flat$ m $A\flat$ m/ $E\flat$ ³

be la — pe-le de/a — çu - ce na — per - fu - me — ver - be - na Ma

42 $G\flat$ / $E\flat$ $A\flat$ m/ $E\flat$ $E\flat$ m $E\flat$ m $A\flat$ m/ $E\flat$ $G\flat$ / $E\flat$ $A\flat$ m/ $E\flat$ $E\flat$ $G\flat$ maj7 $C\flat$ maj7(add9)

rie Ma - da - le - na la vie c'est la vi da — que du - re/o — ins

47 $G\flat$ maj7 $C\flat$ maj7(add9) $G\flat$ 6(b5) F m7 $F\flat$ maj7 ³

tan - te — que du - re pra sem- pre — bem den-tro do/o - lhar — nu-ma


52 $E\flat$ m $E\flat$ m/ $A\flat$ $E\flat$ maj7 $F\flat$ maj7 ³ $G\flat$ 6/9 $G\flat$ 6(b5)

fes-ta de luz num a - bis-mo de/a - zul — um a - bis-mo/a - zul —

4

58 $G\flat\text{maj}7$ $G\flat6(b5)$ $Fm7$ $G\flat6$ $G\flat\text{maj}7$ $G\flat6(b5)$

Ah _____ Uh! _____ Ah! _____

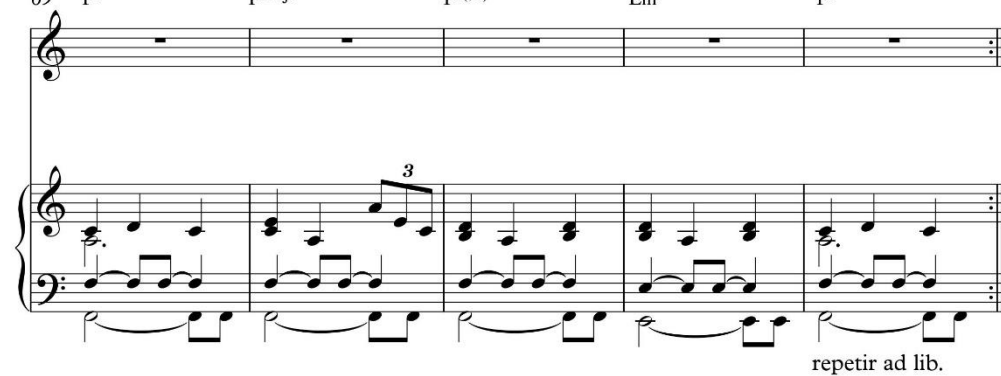


64 $Fm7$ $G\flat6$ $F\text{maj}7$ $F6(b5)$ $Em7$

Uh! _____



69 $F6$ $F\text{maj}7$ $F6(b5)$ $Em7$ $F6$



repetir ad lib.

ALTAS HORAS

(MARTINUCI)

ANDANTE

INSTRUMENTAL

5 AL-TAS HO - RAS NA/ES- TRA - DA_ MAIS UM POU - CO/EU CHE- GO LÁ_

9 PRA PO - DER_ AN - DAR NOS_ CAM - POS_ DES - CAL - ÇO_

13 AL-TAS HO - RAS NA/ES- TRA - DA_ DA JA - NE - LA DO MEU TREM

17 VE-JO/A LU - A/A NOI-TE_ ES-TRE-LA - DA_ UH!_ U - Ô, U - Ô, U - Ô_ ME

21 FAZ TÃO BEM_ TÃO BEM_ UH!_ U - Ô, U - Ô, U - Ô_ ME

25 FAZ TÃO BEM_ TÃO BEM_ **INSTRUMENTAL**

29 AL-TAS HO - RAS NA/ES- TRA_ DA_

33 Ô VON-TA_ DE DE CHE- GAR_ FAZ TEM - PO QUE NÃO_ VE-JO RO - SA

37 UH!_ SE - RÁ QUE RO - SA VEM_ ME VER_ NA/ES-TA- ÇÃO_ NA/ES- TA_ ÇÃO

41 UH!_ SE - RÁ QUE RO - SA VEM_ ME VER_ NA/ES-TA- ÇÃO_ NA/ES- TA - ÇÃO_

2

27 Gm Gm(maj7) 3 Gm G7(add11) Gm(#5)

Voice

Sim vem traz al-go pra mim_ Diz que sim_____

33 Am⁶ F#^o Cm Cm/Bb Cm/A Cm/G F#^o A^o

Voice

— A - a - a - a - a - a - a - mor

39 C^o Eb^o Ebmaj7 3 3 3

Voice

É o que nem sei_____ nem

45 Cm7 3 3 3 Dm7 3

Voice

se - ei_____

51 3 Gm Dm7 3 3 Gm

Voice

Um Deus Também é o Vento

Paulo Leminski

Martinuci / Nicknich

Andante ♩ = 92

B⁵ F[♯]m(add4) / / / / / / /
 Um
 9 B F[♯]m(add4) / / /
 deus tam-bém é o ven-to só se vê nos seus e - fei - tos um
 13 / / / / /
 deus tam-bém é o ven - to um deus tam-bém é o ven-to
 18 / / / / /
 só se vê nos seus e - fei- tos um deus tam-bém é o ven - to
 23 / / B⁵ A(sus9) B⁵
 ar-vo-res em pâ-ni-co ban-dei ras à-gua
 28 A(sus9) G E(add4) E B⁵ 3 3
 trê-mu-la na- vios a zar- par me/en - si-na a so-frer sem ser
 32 A(sus9) 3 3 B⁵ E E(sus4) E(add4sus9)
 vis-to a go-zar em si - lên cio o meu pró-prio pas - sar nun-ca du-as
 35 G A A(add4) A G A(add4) A B⁵ A(sus9)
 ve zes no mes -mo lu- gar solo
 40 G A B⁵ F[♯]m(add4) / / / /
 um
 47 B⁵ A(sus9) / /
 deus tam-bém é o ven-to só se vê nos seus e - fei - tos um

2

51 deus tam-bém é o ven - to a es-te deus que le

56 van-ta/a po-ei - ra dos ca - mi nhos os le-van-do/a vo-ar con - sa gro. es-te sus

60 pi-ro ne-le cres-ça/a-té vi - rar ven-da- val ne-le cres-ça/a-té vi

64 rar ven-da- val ne-le cres-ça/a-té vi - rar ven-da- val

67 ne - le cres-ça/a-té vi - rar ven - da - val

69

Sweet Flower

Violin

Violin

Viola

Violoncello

2 3 4 5 6

p *mf*

p *mf*

p *mf*

p *mf*

7 8 9 10 11

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

p *mf* *p* *p* *mf*

p *mf* *p* *p* *mf*

p *mf* *p* *p* *mf*

p *mf* *p* *p* *mf*

2

12 13 F7(b5) 14 C7(b5)/E 15 C#maj7(b5) C7(b5) 16

Voice

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

17 F(add4) 18 Emaj7 19 G9 20 F#m 21 F7(b5)

Voice

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

mf

22 E^{maj7} 23 E^{maj7} 24 $E^{\flat 9}$ 25 $E^{\flat 9}$ 26 E^{maj7} 3

Voice

sweet flo wer de si re

Vln.

mp

Vln.

mp

Vla.

mp

Vc.

mf *espress.* *mp*

27 E^{maj7} 28 D/E 29 30 D/E 31 E^{maj7}

Voice

you're e sweet

Vln.

mp

Vln.

Vla.

Vc.

4

32 E⁶ 33 E⁶ 34 E⁶ 35 E⁶ 36 E⁶

32 33 34 35 36

voice

flow er Miss Meis ner

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

mp

mp

mp

37 E⁶ 38 E⁶ 39 D⁷/F# 40 D⁷/F# 41 C#m⁷

37 38 39 40 41

voice

You ins pi re me a lo

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

42 $F\sharp m^7$ 43 $F\sharp m^6$ 44 $G\flat$ 45 $E\text{maj}^7$ 46 $E\text{maj}^7$ 47 $G\flat$ 5

Voice

ve that is so sweet

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

p *mf* *p* *mf* *p* *mf*

48 $G\flat$ 49 $E\text{maj}^7$ 50 $E\text{maj}^7$ 51 $C\sharp m^7(\text{add}11)$ 52 $C\sharp m^7(\text{add}11)$

Voice

you're mine

Vln.

Vln.

Vla.

Vc.

mf *mf* *mf* *mf*

6

53 $F\sharp m^7$ 54 $G^{\flat 6}$ 55 E^{maj7} 56 E^{maj7} 57 C^6

Voice

you're just so sweet you

Vln.

mp

Vln.

mp *mf*

Vla.

mp *mf*

Vc.

mp *mf*

58 $F\sharp m^7(b5)$ 59 E^{maj7} 60 E^{maj7} 61 C^6

Voice

sweet you

Vln.

mf *p*

Vln.

p

Vla.

p

Vc.

p

62 $C\sharp m7(\text{add}11)$ 63 $E\text{maj}7$ 64 $E\text{maj}7$ 65 D/E 7

Voice

are sweet

Vln.

mf

Vln.

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

APÊNDICE 2 – As canções por trás de cada canção: um guia para a audição das obras musicais que inspiraram o processo de criação do disco *Stilnovisti Intertextualité*.

Ao longo do texto da dissertação várias canções foram mencionadas ou por efeito de comparação ou por terem sido relacionadas como fontes de inspiração para a composição, desenvolvimento dos arranjos ou mesmo procedimentos técnicos utilizados na produção do disco relatados neste memorial. Atualmente as pessoas escutam música via streaming; assim mídias como disco, CDs, DVDs estão caindo praticamente em desuso. Por conta disso, foi feita a opção por um modelo de referência contendo apenas as informações essenciais para que se possa encontrar os discos – o termo continua sendo usado para designar um objeto virtual – em sítios como o Youtube, Spotify, Deezer, Itunes, etc. O modelo seguirá sempre a seguinte ordem:

QUEEN: News of the world. *My melancholy blues*. Elektra, 1977.

Artista: disco. *Canção*. Gravadora, ano de lançamento.

Assim, deixaremos de lado informações que o interessado poderá, se considerar relevante, pesquisar em sítios especializados em música ou mesmo de informações gerais, como o *Google* ou *Wikipedia*, por exemplo. Nos casos onde não houver uma canção indicada entenda-se que se trata de um caso no qual é a linguagem e a sonoridade do disco como um todo que ressoaram na composição indicada.

A ideia é listar canções que estão relacionadas diretamente a cada uma das onze faixas do disco *Stilnovisti Intertextualité*; assim sendo seguiremos a ordem das faixas como estão dispostas tanto no disco quanto na dissertação.

1 – Zumzumzum: a canção que passou pelo maior número de transformações, tendo sido apresentada em várias versões até chegar a versão final que está no disco. Inspirações:

The Police: Synchronicity. *Every breath you take*. A&M Records, 1983.

U2: The Joshua tree. *Running to stand still*. Island, 1987.

Sting: Bring on the night. *I burn for you*. A&M Records, 1986.

Oren Lavie: The opposite side of the sea. *Locked in a room*. Tuition, 2007.

Charlotte Gainsbourg: 5:55. Because Music, 2006.

The Beatles: Rubber soul. *Norwegian Wood*. Parlophone Records, 1965.

_____: Sargent Peppers. *Within you without you*. Capitol, 1967.

Debussy: Complete works for piano vol. 4/ Paul Crossley. *Deux arabesques*. Sony, 1994.

2 – Mikrokosmos: teve uma longa gestação. O motivo inicial veio em sonho; tendo sido um empréstimo involuntário de uma peça do livro homônimo de Béla Bartók. Inspirações:

The Rolling Stones: Beggars banquet. *Sympathy for the devil*. Decca, 1968.

Marvin Gaye: In the groove. *I heard through the grapevine*. Tamia, 1968.

Buena Vista Social Club: Buena Vista Social Club. *Chan chan*. World Circuit, 1997.

Stilnovisti: Bandas fora da garagem. *Dias*. Astrolábio/Fundação Cultural de Curitiba, 2010.

Pat Metheny/David Bowie: The falcon and the snowman soundtrack. *This is not America*. EMI, 1985.

David Sanborn: Upfront. *Bang bang*. Elektra Records, 1992.

Milton Nascimento & Lô Borges: Clube de esquina. *Cais*. EMI, 1972.

3 – Cem dias de espera: Inspirada no filme italiano *Nuovo Cinema Paradiso*. Tem algo de choro brasileiro nessa composição, no movimento cromático da linha de baixo. Inspirações:

The Beatles: Revolver. *For no one*. Parlophone Records, 1966.

_____: White album. *Blackbird*. Apple Records, 1968.

INXS: Welcome to wherever you are. *Not enough time*. Mercury, 1992.

Bob Marley & The Wailers: Live! *No woman no cry*. Island, 1975.

Jane Birkin: Enfants d'hiver. *Madame*. Capitol France/EMI, 2008.

Nando Freitas: Sem entrelinhas. *À capela*. Independente, 2002.

4 – Os rios: a composição mais antiga do disco. Uma canção rural com sotaque londrino. Inspirações:

Almir Sater: Terra de sonhos. *Velas*, 1994.

Bach: Igor Kipnis J.S.BACH: The notebooks of Anna Magdalena Bach. *Musette*. Nonesuch Records, 2005.

Rolling Stones: Exile on Main St. *Soul Survivor*. Atlantic Records, 1972.

_____: Sticky fingers. *Brown sugar*. Rolling Stones Records, 1971.

_____: Tattoo you. *Start me up*. CBS, 1981.

Chico Buarque: Duetos. *Iolanda* (com Pablo Milanés). BMG, 2002.

Led Zeppelin: Led Zeppelin II. *Thank you*. Atlantic Records, 1969.

5 – Inverno: a canção mais curitibana do disco nasceu em um dia frio. Inspirações: além da cidade e de Ana Luiza, como relatado no texto principal, penso que o grupo português Madredeus e as modinhas e serestas de Villa-Lobos me influenciaram na criação da melodia e da introdução.

Madredeus: Ainda. *Maio maduro maio* (e o disco como um todo). Metro Blue, 1995.

_____: Existir. *O pastor*. Parlophone Portugal, 1990.

Villa-Lobos: Maria Lúcia Godoy interpreta Villa-Lobos. Polygram/Philips, 1977.

Ryuichi Sakamoto: 1996. *Güt/For Life* Milan, 1996.

Debussy: Complete works for piano vol. 4/ Paul Crossley. *Valse romantique*. Sony, 1994.

6 – The nightingale and the rose: única releitura do disco. Por sorte essa canção de Herbert Vianna já era originalmente bastante intertextual.

Paralamas do Sucesso: Os grãos. *O rouxinol e a rosa*. Emi-Odeon, 1991.

The Rolling Stones: Single. *Jumpin' Jack Flash*. Decca, 1968.

Carlos Santana: Abraxas. *Oye como va*. CBS, 1970.

Serú Girán: Serú Girán. Sazam Records, 1978.

Astor Piazzolla: The ultimate collection. *Libertango*. Halidon, 2014.

7 – Francesinha: a valsinha inspirada em música francesa – via Tom Jobim - que acabou por se transformar em uma canção jazzy.

Debussy: Complete works for piano vol. 4/ Paul Crossley. *Rêverie*. Sony, 1994.

Erik Satie: Piano works/ Anne Queffélec. *Trois gymnopédies*. Virgin Classics, 1988.

Chopin: Preludes & Nocturnes (Tzimon Barto). *Prelude 7*. Angel Records, 1999.

Tom Jobim: Elis & Tom. *Chovendo na roseira*. Philips Records, 1974.

Toots Thielemanns: Bluesette (compilation). *Bluesette*. Disky, 2001.

Yann Tiersen: Amelie from Montmartre (original soundtrack). *La valse d'Amélie*. Parlophone/ Warner Music France, 2001.

8 – Altas horas: o folk rock irlandês do disco. Inspirações:

The Rolling Stones: Let it bleed. *You can't always get what you want*. London, 1969.

_____: Exile on Main St. Atlantic Records, 1972.

_____: Beggars banquet. Decca Records, 1968.

The Waterboys: Fisherman's blues. Chrysalis Records Limited, 1988.

Bob Dylan: Desire. Columbia Records, 1976.

Van Morrison: Astral weeks. Warner Bros, 1968.

Almir Sater: Terra de sonhos. Velas, 1994.

Paco de Lucia: Flamenco virtuoso. Universal Music, 2008.

9 - O que nem sei: a milonga tango com letra surrealista. Inspirações:

Vitor Ramil: Longes. Satolep music, 2004.

_____: Tambong. Satolep Music, 2000.

Astor Piazzolla: Zero hour. *Milonga del angel*. Nonesuch, 1986.

_____: Tango, el exilio de Gardel. *Milonga*. Nonesuch, 1997.

Cassandra Wilson: New moon daughter. *Last train to Clarksville*. Blue Note, 1995.

Stilnovisti: Intertextualité. *Zumzumzum*. Gramofone/FCC, 2015.

10 – Um deus também é o vento: Leminski, hard rock e modalismo. Inspirações:

Caetano Veloso: O estrangeiro. *Jasper*. Polygram, 1989.

Led Zeppelin: Led Zeppelin II. *Ramble on*. Atlantic, 1969.

_____: Led Zeppelin IV. *When the levee breaks*. Atlantic, 1971.

Jimi Hendrix: Are you experienced. *Purple Haze*. Track Records, 1969.

Pearl Jam: Ten. *Evenflow*. Epic Records, 1991.

U2: The Joshua tree. *Bullet the blue sky*. Island, 1987.

11 – Sweet Flower: uma canção de câmara. Arrigo Barnabé – que honra – como parceiro. Inspirações:

Elvis Costello & The Brodsky Quartet. The Juliet letters. Warner Bros Records, 1993.

Tom Jobim: João Gilberto 1961. *Insensatez*. Odeon, 1961.

Chet Baker: Chet Baker sings. *I get along without you very well*. Blue Note, 1956.

The Beatles: White album. *Good night*. Apple Records, 1968.

_____: Help! *Yesterday*. Capitol Records, 1965.

Apêndice 3 – Os que cantam e tocam nesse disco.

O escritor italiano Antonio Tabucchi sempre escreve sobre os personagens que habitam os seus livros. Em *Sonhos de sonhos*³³, por exemplo, Tabucchi apresenta seus personagens como “aqueles que sonham neste livro”. Assim o título desse apêndice 3 é um intertexto em forma de homenagem.

Os textos abaixo foram escritos para a página do grupo no facebook, isso explica a linguagem coloquial presente nos textos abaixo. O tom é laudatório e tem por objetivo expressar gratidão. Esses músicos foram fundamentais na realização do disco *Stilnovisti Intertextualité*.

Texto 1 - Fernando Nicknich

Nos conhecemos na UFPR, no curso de música. Nicknich havia passado pela Belas Artes primeiro, assim não nos conhecemos no primeiro ano de faculdade, mas um pouco depois. Aquele rapaz me chamou a atenção por seu talento e musicalidade logo de cara, eu o tinha como o número um da sala. Um número um brilhante, mas nunca esnobe, pelo contrário, cordial e generoso. Começamos a trocar as primeiras ideias e como fazíamos parcialmente o mesmo caminho para casa, aos poucos, como “bons curitibanos” (eu sou de Umuarama e ele de Chapecó) nos tornamos amigos. Bernardo Cardeal, que me foi apresentado por ele, tornou-se um amigo em comum e um dia marcamos de fazer um som. Nos encontramos na casa do Nick e ali começou a nascer um projeto de trabalhar canções juntos. Bernardo acabou voltando para Brusque e eu e Nick começamos a trabalhar minhas canções. Nick é um bom germânico: metódico e caprichoso! Aprendi muito com ele. As canções foram tomando uma forma mais definida e algumas se tornaram parcerias. A primeira que ele me ajudou a terminar foi *Um deus também é o vento*, poema de Paulo Leminski, e é uma das canções que estarão presentes no disco *Intertextualité*, que será lançado no final deste ano. Nick formou esse grupo comigo, e se tem alguém tão responsável por sua existência quanto eu, é esse querido amigo! Deixou o grupo um ano depois, logo após o show no Teatro da Reitoria, mas deixou sem deixar, ou ainda, deixou deixando marcas profundas no trabalho.

³³ *Sogni di sogni*, é o título original dessa obra escrita em 1992 por Antonio Tabucchi. Nela o escritor inventa sonhos para os artistas e personalidades que mais admira. Dentre estes Fernando Pessoa, Debussy, Freud, Rimbaud e Rabelais.

Deixou sem deixar ainda porque é um colaborador: é dele o arranjo de *Inverno*, tanto o de piano, quanto o de cordas, o qual aliás, devido ao seu talento e capricho, tinha que ser e é, lindo. Tem ainda o arranjo para coro de vozes em *Altas horas* e as parcerias em *Inverno*, *Mikrokosmos* e *Um deus também é o vento*. Obrigado meu irmão de som!

Texto 2 – Primeira formação.

Todo grupo passa por diferentes formações. Não foi diferente com o Stilnovisti. A primeira formação do grupo contava comigo, Fernando Nicknich, Luís Bourscheidt e Daniel Martini. Os primeiros ensaios aconteceram na casa do Nick, eram de manhã ou no começo da tarde. Eram movidos a café, piadas e risos. Eu e o Nick começamos a nos encontrar mais vezes por semana e trabalhávamos nos arranjos, a gente se revezava ao piano e violão. O Luís Bourscheidt, a quem eu chamo de Gaúcho, tocava baixo elétrico nessa primeira formação e o Martini usava um Cajon e uns pratos como bateria, ou seja, uma percuderia, as vezes ele pegava o violão também, sendo muito musical, onde coloca a mão, faz música. Todo mundo contribuía nesses primeiros arranjos. A primeira apresentação aconteceu no Teatro da Reitoria: apresentamos 3 canções. Foi um incentivo do Maestro Alvaro Nadolny, de quem eu ainda vou falar bastante nos textos que estão por vir. Fizemos ainda uma apresentação no *Jokers Pub*, outra no TUC e no final daquele ano de 2009 faríamos o primeiro show de grande envergadura, no Teatro da Reitoria. Mas isso é assunto para amanhã!

Texto 3 – O show no Teatro da Reitoria: segunda formação.

Quando nos apresentamos no Teatro da Reitoria como convidados do Maestro Alvaro Nadolny, deixei escapar a seguinte frase ao maestro, quando ele veio nos parabenizar pela apresentação: e se a gente fizesse um concerto juntos, o Nick poderia escrever um arranjo de voz para o coral...”. Isso foi em julho, em dezembro estávamos ensaiando para a apresentação. Dias antes do concerto o Daniel Martini quebrou o pé e entramos numa encruzilhada: como fazer o show sem nosso percussionista. Olhei para o Gaúcho e sugeri que ele tocasse bateria. O resultado é que ele nunca mais pode voltar a assumir o baixo! Mas sobre o Gaúcho eu vou falar depois. Foi nessas circunstâncias que o Schubert entrou para o grupo, para fazer o show no Teatro da Reitoria, para quebrar nosso galho. Felizmente ele gostou tanto do show que não foi difícil convencê-lo a permanecer no grupo. Foram apenas dois ensaios com ele e o cara mandou ver. Grande baixista!

Voltando ao show e a participação do coral, fizemos dois encontros, apenas eu e Nicknich, a banda mesmo deu uma única passada com o coral, minutos antes de abrir as portas ao público. Foi uma loucura, um projeto grande, para o qual não tínhamos um centavo! Nessa empreitada uma pessoa foi muito importante para que tudo se tornasse realidade: Lucas Paixão. O cara consegue movimentar uma pizzaria sozinho! Fizemos loucuras para conseguir equipamento para gravar o show, e no final, tudo deu incrivelmente certo. O show teve participação do André Deschamps e da Débora Opolski, na época namorada do Gaúcho, hoje esposa. Foi a primeira vez que dividi o palco com a Cris Serkes, sobre quem vou escrever um relato a parte também. Para se ter uma ideia do que foi o show, veja o vídeo da canção *Altas horas*.

Texto 4 – Arrigo Barnabé e Paulo Leminski: meus heróis paranaenses.

Nasci em Umuarama, meu pai nasceu em Rolândia. Paranaense, aos 10 anos, eu e minha família nos mudamos para São Paulo. Nunca perdi minha ligação com o Paraná e confesso que sempre me senti um pouquinho estrangeiro em Sampa. Quando cheguei na adolescência entrei, como todos os adolescentes, naquela fase de descobrir novos heróis. Eu queria heróis da minha terra, do meu estado, alguém de quem eu pudesse me orgulhar e dizer para os outros “eu sou paranaense, assim como fulano de tal”. Então conheci a música de Arrigo Barnabé e a poesia de Paulo Leminski. Que felicidade! Os caras eram “fodões” em São Paulo. Os anos foram se passando e eu cada vez mais na dos caras. Fui a muitos shows do Arrigo: no SESC, na Funarte, no Masp...estive presente no show de gravação e de lançamento do disco ao vivo *Clara Crocodilo* de 1999. Até que um dia finalmente conheci o Arrigo e cheguei a ter algumas aulas de composição com ele, nos tempos da Universidade Livre de Música. Ficamos conhecidos e de vez em quando eu trocava alguma palavra com ele por e-mail, facebook, essas coisas. Tomei coragem e o convidei para escrever um arranjo para uma das canções do disco do Stilnovisti...e ele aceitou. Fiquei muito feliz! Afinal eu teria uma parceria com meu herói de adolescência, mais ainda, teria a certeza de que o arranjo para a canção seria especial. E assim aconteceu, Arrigo escreveu um arranjo para quarteto e voz para Sweet Flower, minha composição mais recente a entrar no disco. Nesse meio tempo, acabei comprando o piano dele. Uau!

O Paulo Leminski eu não pude conhecer pessoalmente. Conheci pessoas que conviveram de perto com ele, como minha parceira em *Francesinha*, a cantora, poeta e compositora Neuza Pinheiro – que, como muitos sabem, foi quem interpretou a canção

Sabor de Veneno no Festival da TV Cultura, ou seja, também parceira de Arrigo Barnabé. O Leminski foi o poeta da geração dos anos 1980. Eu conheci a obra dele quando frequentava uma livraria alternativa que ficava em frente o Centro Cultural São Paulo. Um dia um amigo me deu um exemplar de *Caprichos & Relaxos*; passei por fases difíceis de grana e vendi a maioria dos meus livros..., mas esse continua aqui comigo! Me deu duas canções que estarão presentes em *Intertextualité*. Como os poemas deste livro não possuem títulos, me dei a liberdade de criar títulos para as canções: *Zumzumzum* e *Um deus também é o vento*, sendo a última uma parceria com o personagem do texto 1, o Fernando Nicknich.

Já morando em Curitiba, novamente tive de tomar coragem e fui bater na porta da casa da Estrela Leminski. Um amigo me passou o telefone dela, liguei, contei das canções e levei um CD com o esboço delas. A Estrela foi muito gentil e me disse “é uma canção que meu pai gostaria”. Felicidade total! Mais tarde pedi autorização a ela para usar os poemas e ela prontamente me autorizou. Uma querida. Vou tomar a liberdade de dedicar essa canção a ela e ao Paulo. Espero que ela goste do resultado final.

Texto 5 – Luís Bourscheidt.

Em 2005 me mudei para Curitiba para cursar música na UFPR. Na verdade, eu deveria inverter a ordem da frase: eu fui cursar música na UFPR para morar em Curitiba. Logo que cheguei comecei a sacar os músicos que estavam por lá e fui montando o meu “dream team”, aqueles caras que você gostaria que tocassem contigo, mas que tem até medo de perguntar se topariam! Os dos primeiros que “escolhi” foram Luís “Gaúcho” Bourscheidt e Fábio Abu-Jamra. O Abu e o Gaúcho na época tinham um grupo instrumental e fui vê-los tocar no Paiol. Acabei conversando com eles no final e arrisquei um “e se a gente fizesse algo juntos...” com o Abu e ele me acenou que sim, que podíamos conversar sobre o assunto no DeArtes (UFPR). Passou um bom tempo e volta e meia eu tentava montar alguma coisa com eles e a coisa não avançava. Só quando comecei a trabalhar com o Nicknich é que ambos de nós pensamos no Gaúcho. “Será que ele vai topiar?” Ponderou o Nick. “Sei lá Nick, não custa tentar, né?”. E lá fui eu ligar para o Gaúcho. Ele me disse que estava com muitos projetos e que só entraria se fosse “algo diferente, para tocar baixo elétrico, por exemplo”. Topei na hora, nem sabia o quão bem ele tocava o instrumento, mas eu sempre achei o Gaúcho “o cara”! Eu acho que ele entrou no projeto só para poder tocar o baixo mesmo. E foi

ficando, se aproximando, ajudando nos arranjos. Fez linhas muito boas e todos que entraram para tocar baixo depois continuaram com as linhas dele. Quando o Martini quebrou o pé, ele foi para a bateria meio contrariado, eu acho. Mas depois de tocar com o Gaúcho na bateria você não quer mais tocar com outro cara! Sem chance...

Quando A Banda Mais Bonita da Cidade aconteceu eu fiquei muito feliz pelo sucesso desse meu querido amigo. Vou ser bem sincero aqui: 95% de mim ficou...5% de mim, no entanto, sendo eu um cara legal, mas humano, pensou “puts, perdi o baterista dos sonhos! ”. Sorte que o Gaúcho é um cara generoso e continuou a tocar com a gente. Ainda que tenhamos feito 2 ou 3 shows nos últimos anos, sempre que precisei dele, ele se dispôs a ajudar. Fizemos um show em São Paulo, no SESC Ipiranga, e o Gaúcho veio com a gente. Finalmente meu projeto enviado a Fundação Cultural de Curitiba foi aprovado, conseguimos captar com o Banco do Brasil e com a Volvo. O Gaúcho topou na hora! E tem feito um trabalho fantástico. Eu as vezes acabo rindo ao vê-lo tocar. É engraçado, o cara tem um feeling e uma criatividade genial. Vão dizer que estou rasgando seda aqui. Mas não sou o único não! Ele é muito querido e requisitado em nossa linda cidade. Uma coisa bacana é que o Gaúcho esteve presente em todos os projetos que fiz e é o único Stilnovisti que participou de todas as formações da banda. Nem sei se ele se deu conta disso. Mas ele já deve ter se dado conta que tenho um carinho e uma admiração enorme por ele!

Texto 6 – Fábio Abu-jamra

Como disse no texto anterior, Fábio Abu-Jamra e Luís Bourscheidt faziam parte do meu “dream team”. Abu, era para mim e para muitos outros alunos do curso de música na UFPR, o “guitar hero” do DeArtes. No entanto, para além do aspecto virtuosístico de seus solos, me chama a atenção sua versatilidade: o cara toca confortavelmente em uma orquestra de gafieira, em uma banda de samba-rock e em covers de Deep Purple e Guns N’ Roses. Além de acompanhar cantoras de MPB e incursionar pelo jazz e grupos de instrumental brasileiro. Acho que é o guitarrista apropriado para o Stilnovisti, que é um grupo que não se fecha em um estilo. Era para ele estar desde o começo do grupo, mas acabou não acontecendo. Quando o Nicknich deixou o grupo, houve um período de hibernação, quebrado pela possibilidade inesperada de gravarmos nosso primeiro EP, o qual aconteceu graças a um convite de Jorge Falcon, de quem falarei em breve. O Abu entrou nesse momento, liguei para ele e disse “temos um EP para gravar, vamos nessa? ” Abu, costuma chamar os amigos de

“irmão” e me respondeu “claro irmão, pode contar comigo! ” E tem sido, desde então, um grande amigo e irmão de som. Somou bastante na sonoridade do grupo e tem atuado como um “produtor assistente”. A versatilidade de seu toque pode ser conferida nas gravações de *Impressionista* e *Gestalt*, sendo a primeira uma canção jazzística e a última um *hard rock*. No novo disco Abu tem presença marcante e traz surpresas. Mas isso é para ser ouvido. Fica aqui o convite para o leitor.

Abu: valeu irmão!

Texto 7 – O primeiro EP e as participações especiais de André Deschamps e Edith de Camargo.

Após o show no Teatro da Reitoria, que teve a participação do Coro da UFPR, Nick deixou o grupo e por um certo tempo nada aconteceu e imaginei que o projeto havia chegado ao fim. Um dia encontrei o Jorge Falcon no DeArtes e ele me contou que ele e Vadeco estavam enviando um projeto a Fundação Cultural de Curitiba para gravar novas bandas. O nome do projeto era *Bandas Fora da Garagem* e precisava de uma última banda para fechar o elenco. A gente havia sido até então uma “banda de apartamento”, mas e daí? Entramos e o projeto foi contemplado: 48 horas para gravar, mixar e masterizar 5 canções! Assim nasceu o primeiro EP do Stilnovisti. Foi quando Abu entrou para o grupo, como narrado no texto anterior. Jorge Falcon ficou a cargo da produção e nós dois trabalhamos juntos pela primeira vez. Me aventurei a escrever pequenas linhas para saxofone e cello em algumas faixas. Todos ajudaram nos arranjos de base e Jorge fez um trabalho bastante diferenciado em *Não deu no New York Times*. Para esse tema, convidei o meu amigo André Deschamps para o solo e ele entrou fundo na letra densa do tema, lembro de vê-lo sair da sala de gravação, segurando seu sax soprano, emocionalmente tocado, quase transtornado mesmo e me disse “nossa cara, eu tenho um filho...”. Bem, Deschamps é um músico intenso e sensível. Edith de Camargo eu ouvi cantando no Wandula e como tinha pensado em uma versão francesa para a segunda parte de *Impressionista* resolvi convidá-la para participar do disco. Ela nunca tinha ouvido falar de mim, mas gostou da canção e topou participar. Sua participação ficou muito bonita e trouxe um charme *cool jazz* para o tema que passou a se chamar *Impressionista/Chanson impressionniste*. Foi escolhida gravação da semana em um programa de música alternativa de Londres e foi tocada também em um programa especial sobre música brasileira na Alemanha, dividindo o *playlist* com Hamilton de

Holanda, entre outros...que honra! Nicknich participou em algumas faixas e Vadeco adicionou sua voz em *Gestalt*. Jorge tocou no disco inteiro, mas logo conto mais sobre ele. O EP recebeu boas críticas, nos levou até o SESC Ipiranga em São Paulo e abriu as portas para o disco que está por vir, que terá o título de Stilnovisti *Intertextualité*.

Texto 8 - O show em São Paulo e a entrada de Gustavo Slomp

Após o lançamento do primeiro EP, fizemos shows no Paço da Liberdade, no TUC e no Wonka Bar. Enviei alguns discos para o SESC em São Paulo. Não obtive resposta. No outro ano apenas mais um show no Paço da Liberdade e o projeto parecia estar chegando ao fim. Até que recebi um telefonema de uma amiga produtora de Sampa, me avisando do interesse do SESC Ipiranga em realizarmos um show por lá. Por conflito de datas, aparentemente, o show foi cancelado. Um ano depois fui averiguar o real motivo do cancelamento, e bem, isso pouco importa agora. Importa que tendo resolvido a questão o convite foi refeito e lá fomos nós para São Paulo. O primeiro show no SESC SP é uma experiência diferenciada: passagem aérea, hospedagem, frutas no camarim...uau! Foi o primeiro show que não me deixou no vermelho. Quem faz música autoral sabe do que estou falando. E outra coisa fascinante: o som. A gente ouvia tudo que estava tocando. Piano de primeiro mundo. Iluminação bacana e gente disposta e bem-humorada trabalhando. Que venham outros!

Foi o primeiro show com o Slomp. O Schubert havia marcado uma viagem e não tinha como cancelar e o Abu me disse que tinha o cara certo para o som do Stilnovisti. E lá veio o Slomp, um sujeito ponta firme, sério com seu trabalho e muito engraçado. A gente fez muita piada e a viagem foi uma festa! Slomp pareceu-me muito à vontade no grupo e a gente se sentiu da mesma forma em relação a ele.

Quando o projeto foi contemplado pela FCC, um ano e meio depois, e captado com o Banco do Brasil e a Volvo do Brasil, eu chamei o Schubert, que era o músico que estava presente no projeto inicial, mas ele alegou que estava com muito trabalho e que o Slomp seria o cara adequado para o trabalho. Como são dois caras competentes e muito legais, deu tudo certo. O Slomp se tornou um Stilnovisti e agora estamos aí! Fez um trabalho lindo no disco, tocou baixo acústico em quase todas as faixas e baixo elétricos nos “rocks”. Dia 18 de novembro no Teatro do Paiol e 26 de novembro no Paço da Liberdade a gente mostra o resultado contido em *Stilnovisti Intertextualité*.

Texto 9 – Cristiane Serkes

Se eu tivesse que eleger o mais belo som contido no disco do Stilnovisti eu escolheria a voz de Cristiane Serkes. É assim que me sinto em relação a essa cantora fantástica! Logo que entrei para o Coro da UFPR a sua voz me chamou atenção. Eu olhei para o lado e disse a mim mesmo: é aquela moça alta e bonita ali. Com o passar do tempo nos conhecemos e criamos uma relação de amizade. Quando eu e Nicknich terminamos de compor a canção *Inverno* achamos que um violino somaria bastante no clima da canção. Quando a possibilidade de realizar um show no Teatro da Reitoria com a participação do Coro da UFPR surgiu, eu disse ao Nick que tínhamos um ótimo violino: a voz da Cris. Aí o Nick escreveu melodias para ela cantar e ela o fez lindamente! Sua voz me emociona profundamente e sempre me seguro para não acabar chorando. Ela ri de mim e diz que eu não deveria chorar enquanto ela canta. Mas a beleza também tem o poder de nos levar as lágrimas, não é mesmo? Finalmente chegou a hora de juntar a voz da Cris a um quarteto de cordas, e o arranjador não podia ser outro, tinha que ser e é o meu amigo Fernando Nicknich. O Alvaro Nadolny, sobre quem logo escreverei, foi responsável pela regência e pelos ensaios prévios a gravação. Era um sonho gravar essa canção e sou muito grato aos meus amigos talentosos por ele ter se concretizado. Cris, dividir uma canção contigo, cantar ao seu lado é uma grande honra!

Texto 10 – Alvaro Nadolny

Alvaro Nadolny é um divisor de águas na minha formação musical. Quando cheguei em Curitiba em 2005, para cursar música na UFPR, conheci uma guria linda e talentosa chamada Rudiany. Ela me falou que tinha aulas de canto com um maestro sensacional e me contou algumas coisas da técnica que ela aprendia com ele. Fiquei muito bem impressionado com o relato e fui com ela conhecer o Alvaro. Por sorte os alunos do DeArtes tinham vaga garantida no coral e eu entrei para o naipe dos barítonos. Alvaro descobriu e me fez descobrir minha própria voz, um dia, após uma aula ele sentenciou: a partir de hoje você se senta entre os tenores! E lá fui eu entre feliz e assustado com a mudança. Durante uma entrevista ao programa *Conversa Afinada* da Radio Educativa, disse de supetão: eu aprendi mais sobre música com o Alvaro Nadolny, cantando no Coro da UFPR do que no curso da Universidade. E disse isso não

como crítica ao curso, que também somou bastante em minha formação, mas como reconhecimento e agradecimento a tudo que aprendi com ele. Ele consegue chegar perto do indizível que é a música, consegue falar sobre o que está muito além das notas. Alvaro confiou no meu trabalho como compositor desde que o conheci, me deu espaço para mostrar minhas composições em recitais do Coro da UFPR e me ajudou muito, mas muito mesmo, com minha voz. Recentemente tive um problema sério com refluxo e ele “literalmente me salvou”, me ajudou a recondicionar a musculatura e resgatou minha confiança para gravar o disco que será lançado daqui uns dias. Além disso produziu duas músicas do disco, regeu o quarteto de cordas e os cantores do Madrigal da UFPR que participaram nas canções *Altas horas* e *Um deus também é o vento*. Ele havia me dito desde o início que sua preocupação não se resume em formar cantores, mas artistas. Espero estar no caminho mestre! Fica registrado aqui o meu profundo carinho e agradecimento!